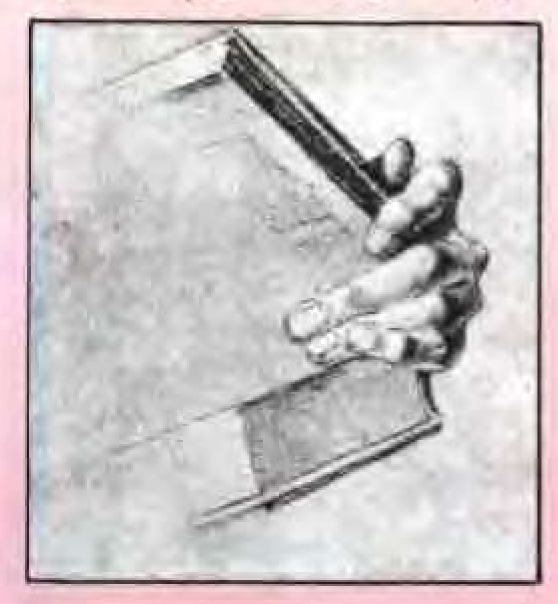
学 院 文 库



SEVEN TYPES OF AMBIGUTITY

朦胧的七种类型

SEVEN TYPES OF AMBIGUTITY

[英] 威廉·燕卜荪 著

PUBLISHING HOUSE OF CHINA NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS
中国美术学院出版社

学院丛书

朦胧的七种类型

[英]威廉·燕卜荪　著
周邦宪　王作虹　邓　鹏　译
黄新渠　吴福临　审校

中国美术学院出版社

WILLIAM EMPSON

SEVEN TYPES OF AMBIGUITY

THIRD EDITION (REVISED) 1953

PUBLISHED BY

Chatto and Windus

LONDON

浙江省版权局著作权合同登记章

浙字 11—96—19 号

学院丛书

朦胧的七种类型

[英]威廉·燕卜荪 著

周邦宪 王作虹 邓 鹏 译

黄新渠 吴福临 审校

*

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号 邮编:310002)

全国新华书店 经销

杭州云轩印刷有限公司 印刷

ISBN 7-81019-379-1/J·335

*

1996 年 10 月第 1 版 1996 年 10 月第 1 次印刷

开本:850×1168mm 1/32 字数:284 千

印张:12.875 印数 0001—3000

定价:25.50 元

第二版序言

十六年前，本书的第一版发行了。从那以后迄至第二次大战爆发时绝版，它的销售量虽不算大，但却十分稳定。在再版本书的时候，我应该考虑一下主顾的愿望。有许多人想从收集文献的角度出发，为图书馆购买一整套有关这一题目的书；有些人可能仅仅将它列入书目，为的是警告后来者，使他们不至重蹈复辙，把语言研究搞过了头。这样的主顾所需要的不是此书的新版，而是旧版，尽管我可能将旧版改得好一些。另一方面，旧版又有大修正的必要，对于任何我现在认为错误的东西，我都不愿意不声不响地让它们在新版本中出现。

看来最好的办法是将原有的注释溶入正文，说明新版本中所有的注释都是最近写下的认识。有时候，注释会与正文相矛盾，让人感到它是多余的，但我却不愿意过分删削。马克思·比尔勃姆爵士在对他的一本早期著作进行修改时，有一点感想很精到，他说他曾努力回忆，如果他当初写那本书时有位老学究来挑毛病他会怎样愤怒，而且他还会肯定对方是错的。但是我还是剔去了一些分析（这种情况均有脚注说明），因为它们无足轻重，还可能分散读者对文章要旨的注意力。我还努力使一

些分析更加明确，偶尔还将各个论点串起来讲。摘录的出处需要补上，许多校对出的小错误需要更正，而有些我认为乏味的笑话则给删掉了。我想，任何可能引起争议的分析我都未曾悄悄剔除。新版本中还增加了索引和章节概要。

对本书作变动的地方如此少，这使我有些吃惊。当初写这本书时，我抱着这样的态度：诚实治学者以拙朴而荣。除了在一些枝节问题上故意挑起争论而外，我一开始就声明自己对“朦胧”一词的使用是自由的，我还不止一次地告诉读者，本书所要求他研究的七种朦胧的区别对善于深思者来说并无多大价值。对于我这一理论的真理性，我是用一种令人不快的方式来陈述的。谈到这点，我不禁想起有一次I·A·理查兹教授对我进行“检查”时（他当初是我的老师，给了我关键的指导和鼓励），我对他说过的话，我说，应将这一理论问题的所有可能的错误收集起来编印成册，以便人们可以等待时间来判断是非。十六年后的今天，可能的错误已经几乎全部列出，我也准备对它们作一次清理。我清除了文中定义上的混乱，把注意力集中在真正的谬误上。

本书的主要内容当然是语言的分析方法，但当时有两条交叉的思路分散了我的注意力。一方面是T·S·艾略特的具体的批评理论，另一方面是一般的时代精神的理论，这二者召唤着人们对十九世纪诗人的主张进行重新评价，并以当时人们在邓恩［Donne］、马维尔［Marvell］、以及屈莱顿［Dryden］作品中发现的成就来衡量他们的作品。看来，要欣赏这两群诗人的作品，非用迥然不同、互不相容的理论依据不可，这是当时的批评家面临的首要难题之一。现在看来，与其说我当时所写的有关十九世纪文学的评论是错误的，毋宁说我不该花那么多功

夫、作那么多准备去研究它。雪莱根本就不应该使我感到那样不解。但是我相信，我对疑难的寻求却使我发现了史文朋[Swinburne] 的重要的东西。此外，我也未将济慈的《忧郁颂》当作过时的对象。

第二种干扰来自弗洛依德。当时有少数文学批评家准备应用日益向各个领域侵入的精神分析法，而准备进行巷战的大多数人都在学习防止它侵入的方法，或直接加入了对它的讨伐。我认为，这一问题也在这些年间基本得到了解决。现在我可以说，本书中最后一种朦胧的最后一例涉及的不是精神的分裂，而是一首道道地地的宗教诗歌。但我感到遗憾的是，当时人们对弗洛依德的兴趣使我未能在第七章中对表达直接的精神冲突的诗歌以充分的论述。这类诗歌虽然可能不是最优秀的，但在我们时代大量出现。本书出版之前，我未曾读过哈特·克雷恩[Hart Crane]，但却有幸拜读了艾略特，我曾以出版者的身分说过：诗是一种低级游戏，而这乃是现代诗人的一个重要事实。当年丁尼生 [Tennyson] 吃罢早餐回到书斋里去继续写他的《国王叙事诗》时，家里人都不得不敛声屏息，因为所有中产阶级家庭都在等待着它的下文问世。我相信近年来的好诗为数不多，因为在写诗这一职业中，写好诗的努力被看成是一种病态情绪的过程，所以有才能的诗人也不得不小心翼翼；写诗仅是为了挽救诗人自己的完全健全的神智。在这种条件下写出的上乘之作在我们的时代有，在过去的若干世纪也有，但它们只是表现了个人的内心冲突。除非自己确实需要，否则作这种艰苦工作是不明智的。但是，如果我为了囊括当代诗歌而重写第七章，这本书也就得全部重来。

在此，我打算就对此书的批评中的一些论点提出自己的看

法。如果不对某些需要回答的有力的批评作出满意的答复，那我只会感到遗憾。我记得自己已经通过校正原文或通过注释，答复了一些较为次要的批评意见。我认为，对我的方法的所有重要的反面论点已在詹姆士·史密斯发表在杂志上（1931年6月的《标准》）的评论当中简明地表达出来了。因此，虽然许多其他文章都包含了类似的观点，集中地讨论他的文章到底较为方便些。在某种程度上，我认为原文本身已经对这些批评作了答复，不过那些答复远不够明晰有力。现在则是我把该说的说清楚的时候了。

史密斯不同意我对“朦胧”一词的用法，虽然我在修改原版时努力使它们更为妥贴，但我还是要对他下面这一论点作出答复。他认为“我们通常并不因为一个双关语或较好的奇喻试图同时表达两种事物，便指责它朦胧；它的实质是简洁，而不是朦胧。”我认为，当我们感到作者所指的东西并不清楚明了，同时，即使对原文没有误解也可能产生多种解释的时候，在这样的情况下，作品该处便可称之为朦胧。如果双关是明显的，一般我们不会说它朦胧，因为它没有使我们不解的东西。但是如果作者意在用一个反讽来蒙蔽一部份读者，我们就多半会说它是朦胧的，即使是一位从未怀疑过这一反讽意义的批评家，遇到这种情况也会这么说。当然，有人会说，即便是最明显的反讽，也是一种欺骗的把戏，但这种把戏只骗得了可笑的傻瓜。这倒又是一种讽刺。

纽曼［Newman］[1]大主教之所以觉得吉朋［Gibbon］的诗朦胧，从他的一些话看来，那不过是因为他没有认识到吉朋在

[1] 纽曼（1801—1890），英国神学家、文学批评家。——译注

说反话罢了。虽然吉朋的反讽有着“双重意义”，但大多数读者会认为吉朋的反讽是朦胧的，因为他们并不认为它能欺骗人。因此，使用朦胧一词根据的是语言是否可能引起某些人的困惑，即使你本人并不如此。我在考虑我所引的例子时，虽然情况与上面不尽相同，但却时时感到困惑不解。我感到这些例子是美的，而且一般说来我对它们的反应也是正确的。但我的反应的具体内容，我却不甚了了。我说不出它们为什么是美的。但对某些例子，我又能通过分析上下文的意思对我自己的情感作出部分解释。然而当我把一个主要例子的几种意思找出来后，它们又过于复杂，不能全部记得住，只给我留下肤浅的映象。它们必须逐一分析，必须被看成可能出现的对原文的种种反应。实际上，有些读者往往没有领会作者的整个意图。因此，这种文字段落必须作为朦胧的文字来进行处理，即使人们会说对于一个高明的读者，只有他在进行不必要的批评实践时，这种文字才是（通常意义上的）朦胧的。有些批评家不愿意承认这一过程，因为他们将它与使他们胆寒的深层心理学 [Depth Psychology] 联系在一起。但是我们的头脑的确有这样的活动，那就是，我们无法将自己所得判断的各种要素进行分析时，我们还是常常能找到解决疑难的路子。这种情况其实是极为普通的。大多数孩子都会玩掷球游戏，但鲜有小孩精通动力学；更好的例子是，有些人善于换字游戏，一眼看出一个字母也不错，许多人则不能，因为分析过程虽然并不特别费脑筋，但却非常单调。很明显，这种认识整体的过程在语言研究中特别普遍而重要。大多数人都要学说话，在语法家还没有诞生之前，他们的语言中就包含了语法了。

这样说并不意味着我所关心的只是一些基本的，没有学术

价值的过程，也不意味着需要解释的东西都出现在短暂的顿悟之中。实际上，当你感到一篇作品内涵丰富时，常常发现它是字字珠玑，每一部分象着了火一样，于是你会为之接连几天食不甘味。而经历这一过程比之阅读对它的乏味分析却不是更快，而是更慢。尽管有时我们很快就把握了整个复杂的意思，上面那种较慢的思维过程（它是发自内心深处的思维）还是毋容置疑。

以上只是一种观点的概要，正是这种观点使“朦胧”一词成了必不可少的术语。当然，我并不否认，尽可能贴切运用这个术语是必要的，使用与此有别的“双重意义”一语也是必要的，例如当人们并不认为双关语是朦胧的时候就是这样。但是，我也可以说，在你没有对朦胧现象作出分析之前，你并不能确定对象的整体效果是否是朦胧的，而这种情况将迫使你不得不在某种程度上扩展这一词语的含义。无论如何，在摘引史密斯的一大段话之前我想作以上简要的说明。在以下引文中，史密斯的反对意见更为集中。他说，我的书愈到后来，从戏剧中引用的例子愈多。下面便是引文：

要研究诗歌，引用戏剧中的诗文肯定是不适宜的。研究戏剧的人如果考虑的是朦胧，那么他的首要任务便是有关历史的。他要找出虚妄的情节，指出人们在何种程度上自觉或不自觉地表现出虚伪。而研究诗歌的人的首要任务，却是作出价值判断。至于一个词、一个句子是否能从许多方面去解释，则不是他的主要任务，甚至也不是最初的任务。如果他把这种事当成主要任务，那就有这样一种危险，当他罗列这些解释角度时，会忘记价值判断。而除非批评家在分析的一开始就提出这种判断，否则它也不会在分析的结尾处

自动出现。现在，燕卜荪先生的大量分析看来都缺乏恰当的批判结论。它们之所以有趣，也仅仅是因为它们揭示了诗人、或燕卜荪先生自己的天才的头脑。此外，燕卜荪先生的某些分析针对的不是词句，而是他假设作者在写下它们时内心的冲突。我认为，在这种分析中他很可能早把诗忘到了九霄云外……

还有，燕卜荪的书中有几处离题的情况，这种情况部分地是由于他对朦胧的性质和范围不清楚造成的，反过来这种不清楚又在一定程度上增加了他对朦胧的性质和范围认识的混乱。当他在戏剧、在社会生活、在我们的思维结构中到处发现了朦胧时，便认定在伟大的诗歌中也照样能发现朦胧。我怀疑那些记得萨弗、但丁的作品、记得华滋华斯的《露希》的读者是否会接受他的看法；就算是可能接受，也须等到燕卜荪先生更清楚地阐明自己的立场之后。朦胧是否指生活中的朦胧呢？它是否是若干被束缚在一起的各不相同的力量呢？它是否指的是文学表现手法的含混呢？——诸如引喻、奇喻、双关这些作者有意无意运用的手段？如果指的是第一种，那么燕卜荪的论点就全盘错了，因为一首诗并不仅仅是生活的片断，可以被思维分离出来加以考虑、判断。一首诗是本体[noumenon]，而不是现象[phenomenon]，如果朦胧是指第二种情况，我们至少可以说燕卜荪的论点言过其实。

我认为，仅仅因为以上史密斯的这段话清楚表达了许多读者的感觉，就应该将它载入本书。另有一些批评家在提出同样异议时举出了这样的例子来证明问题：学一门外语时，重要的便是排除若干逻辑上还说得通的歧义，只有当你掌握了该门语言的精神实质后，你才不至于总是想到这些歧义，因为你明白

这些歧义不是作者的本意。当然，我并不否认，这种方法也可能导致大量的废话。实际上，我作为在外国教授英国文学的教师，一向总是告诫学生不要读我这本书。很明显，为了排除读诗过程中不需要的那些涵义，我们需要运用大量的技巧；我们东施效颦似的模仿没有表达出作品的原意，而只表达出那些不需要的涵义时，我们会大吃一惊，但这正好说明我们对作品的理解是正确的。然而，我在本书第一版中已承认，人们所需要的不是与原文无关的朦胧意义，而且我敢说，在防止鱼目混珠这一点上我是成功的。当然，作者意图之外的意义事实上在多大程度上蒙蔽了我们，并使我们的思维事与愿违地误入歧途，这是一个值得探讨的问题，它的某些答案也可能有重要意义，但我在本书中考虑的主要不是这一问题。

同样，史密斯先生说我常常忽视了价值判断，他当然说对了。书中引用的许多例子仅仅旨在说明某些技巧被广泛地运用。即使在引文较多的例子中，我也只想说明自己对整首诗的感受，而无意专门探讨我对它的价值的看法。事实上，价值判断不是先于就是后于我努力考察的过程。你在选择一首诗进行仔细研究之前必定首先认为它有价值，而当你研究完毕时，对它的价值也必定有更深刻的认识。人们也可能说，对这一过程本身的研究实际上不算是“批评”，但换一个名称并不能证明对这一过程的研究有任何根本的错误。当然，如果这一研究得出了错误的判断，它就是失败的。不过这又是另外一回事了。这样看来，史密斯先生反对我的基本论点便是：不应该将戏剧情景和对诗人的判断混为一谈。我认为他的这一作法是一种简化方式，没有这类简化方式生活的确难以进行，但这类简化方式却又在不断地遭到失败。优秀的诗歌通常是以冲突为基础的，虽然这一

特点在某些时期比其他时期更突出。当然，诗人必须对自己所写的东西做出判断，务求正确。他的读者和批评家也须尽力做出正确的判断。当史密斯先生反对我对作者内心可能出现的冲突的分析时，我认为他超越了权限。他论及的不再是我，而是批评的根本问题。如果批评家不能使人相信他们已经理解了作家的情感，就只能让世人小看自己。另外，作者的判断还可能是错误的。罗伯特·格雷弗斯［Robert Graves］先生，这位分析法的开山祖，曾说过，一首诗可能是偶然流传下来的，而后来的批评家就称它为当时最优秀诗篇了。在它产生的当时本来也完全可以出版，但作者却以为是自己把手稿毁掉的。我记得，布莱克的最优秀的一首短诗就被作者从笔记本上划掉，而这笔记本是该诗的唯一的出处。这一点跟任何冲突理论都没有关系，它只说明确定一首诗是一个本体还是现象是很困难的。批评家常说一首诗的内涵超出了诗人自己的意图。这种说法早已被公认。

这一课题在我看来很重要，我想离开正题用绘画来说明它。目前伦敦正在举办一个半官办的康斯特布尔画展[①]。展出的作品虽然不少，但只突出了两张大幅油画，这两张被称为“习作”。画家画它们时只是把它们作为皇家学会作品的第二稿，而本来他的计划是三易其稿才算完成。画家当时既不可能也不愿意展出它们。至于它们如何保存下来我不得而知。批评家们把它们称为十九世纪绘画发展的基础（我认为这完全错了）。现在，在许多人眼中，它们比康斯特布尔的成画，甚至比它们的定稿还要高明。当然也没有任何人断言它们是原始冲动的结果，或

① 康斯特布尔（John Constable，1776—1837），英国风景画家。——译注

说它们并未经过康氏心理上的检验。当他产生一种想法时，他会立即画出一张草图，然后以画家的习惯，很快在一张画布上根据这一主题绘出一张初具规模的图画。他在一封信中说："我的画进行得很顺利。我剔除了多数匆忙中的败笔，把新鲜的内容保存了下来。"你可以为康氏的判断辩护，说他之所以背叛自己的艺术是为了糊口。但这样说是对康氏的极大的不公，至少会使他感到不快。看来他并无这种固执的观念，即以为最潦草的初稿是最好的作品。当然，目前人们对它的欣赏也可能是错误的。我要说明的观点是"最后的判断"必须无定期地推迟。既然"习作"目前的名声已经超过了定稿，史密斯先生会将它视为本体呢还是现象？这是一个难题。如果找到了解答它的方式，那么史密斯先生所表达的深刻的真理对作出可行的判断就有重大的意义，但是我看不出任何解答这一难题的可能方式。

我认为，史密斯的批评最有力的一点是指出，由于我对朦胧一词的界定不明，导致了我以为它普遍存在于伟大的诗歌中。而这种假设显然是不符合萨弗、但丁的作品以及华滋华斯的《露希》所表现出的事实的。奇怪的是，当时的批评者中间，有一位引用了但丁的诗句，另一位又引用《露希》中的诗句来说明一个不相同的观点。他们将这些诗句作为伟大诗歌有真正的朦胧的证据。他们认为，这种朦胧潜藏在我所考虑的肤浅乏味的东西之下，赋予作品不可估量的价值。我虽然更易接受这种观点，但以上两种看法实则相去不远。看来我应当回答这样一个问题：我对自己在此研究的朦胧作何评价？是否可以假设所有的优秀诗歌都是朦胧的？

我认为是的。但我也认识到，我以前建立的方法常常不能有效而准确地证明这一点。我认为，伟大的诗歌在描写具体的

事物时，总是表达出一种普通的情感，总是吸引人们探索人类经验深处的奥妙。这种奥妙越是不可名状，其存在便越不可否认。我没有必要否认，越窄的凿子在心灵上凿下的痕迹便越深。我要提出的是，每当一首诗的读者为一行貌似简单的诗深深打动时，打动他的便是他自己过去的经验、他以往的判断方式。真正欣赏一首诗歌时，必须在欣赏者心中激起一种深沉的激动和广阔的宁静。假如最有眼力的批评也不能在其中感受到这种激动和宁静，那就不但叫人吃惊，还令人不快了。

第三版说明

我在本版中不得不力图为书中最初的和最后的一些例子辩护。

第一个例子（莎氏十四行诗第73号，本书3页）旨在说明：诗歌中常有一些历史背景。莎士比亚时代的读者很容易想象到真实的坍塌的唱诗台。我发现自己的措辞有些咄咄逼人，它是我挑起争论的一种手段，这种措辞在第二版中有所收敛。“这些以及许多其他的原因必须结合起来才能赋与这行诗以美”，这句话（即使“美”可以指该诗行的“整体美”）对读者也是过分尖锐的挑战，而且也不够中肯，因为第一类朦胧指的是不大值得注意的东西。很显然，即使你根本不去想象寺庙的断壁颓垣，这行诗仍然是美的。但我的确相信，如果我们自己发现了这行诗的美，而不是人云亦云地承认它美，那么，涌进我们脑子的东西便丰富得多。如果我们回想到这首诗的历史背景，那么它还会显得更丰富。其它的诗大抵也是这样。至于我们的头脑如何包容了恰当的历史背景（它常常是出自实际的迫切需要，而不是文学上的需要），仍是一个极其棘手的问题。但我们应该说，我们头脑所容纳的有关历史背景知识是多多益善的。

最后一个例子关涉到赫伯特［Herbert］的《献祭》（本书357—369页）。对于它，我同意那种意见，即将这样传统的诗称作“独特的”是相当荒谬的。以深层心理学来分析它也是很不妥当的。但这不过体现了把不同层次保持在同一适当焦距上的通常困难。反对我的人实际上不可能否认，赫伯特的风格跟他所摹仿的中世纪诗歌的风格是不同的，主要由于他有意提高了二律背反的作用。我当时意在指出，赫伯特感到图谋报复的爱情的二律背反是非常严峻的主题。自他的作品问世之后，越来越多的人有了同感。我至今仍然这样看。他之所以在处理一个传统主题时要提高二律背反的作用以致使读者怀疑它们是否能保持协调，原因也在于此。书中有这样的诗句：

人偷窃果子，我却必须爬树，
生命之树属于众生，独我一人被遗。

读到这两行诗时，我总不由自主地感到其中所包容的赫伯特那拙朴的气质，所表现出的基督的形象，正在受苦受难，极度悲怆，同时又象一个舍生冒险的孩童。

目　　录

第二版序言 ………………………………………………………… 1

第三版说明 ………………………………………………………… 13

第一章 ………………………………………………………… 1

将要讨论的意义的各种类型；纯声音和氛围的问题。当细节同时以几种方式产生效果，比如与几种相似点比较，几种不同处对仗（见 p. 26），“比较”的形容词，淡化比喻以及音律暗示的额外意义，这时便产生第一种类型的朦胧。戏剧反讽的附加意义。（p. 50）

第二章 ………………………………………………………… 63

在第二种类型的朦胧里，两种或两种以上的选择意义溶为一种意义。莎士比亚十四行诗中的双重语法。乔叟作品中的朦胧（p. 82），十八世纪，T. S. 艾略特。关于莎士比亚作品的校勘以及“the+A+B+of+C”形式的几句题外话（p. 121）。

第三章 ………………………………………………………… 158

作为第三种类型的朦胧，必须要具备这样的条件：即同时出现两种表面上完全无联系的意义。密尔顿、马维尔、约翰逊、蒲伯、胡德作品中的双关语。当叙述的领域不止一个时的那种一般化形式（p. 173）；讽喻，相互比较和牧歌。从莎士比亚、纳什、蒲伯、赫伯特、葛蕾作品中举的例子。关于此类朦胧的标准。

第四章……………………………………………………………… 209

在第四种类型的朦胧中，各种选择意义结合在一起，表明作者的一种复杂的思想状态。莎士比亚和邓恩的有关诗作。邓恩和霍普金斯作品中可能的选择性强调（p. 226）。蒲伯关于王公未亡人诗作的技巧。华滋华斯的“丁登寺旁”被认为是无此类朦胧。

第五章……………………………………………………………… 242

第五种类型是一种侥幸的混乱。作者在写作过程中才发现自己要表达的思想（见雪莱作品中的例子），或者在写作过程中不怀有该种思想（p. 256；见史文朋作品中的例子）。后期玄学派诗人通过这种途径接近十九世纪的写作技巧（p. 261）。马维尔和沃恩作品中的例子。

第六章……………………………………………………………… 277

第六种类型的朦胧所表述的东西是矛盾的，或互不相干的，读者必须自己解释这些东西。莎士比亚、菲茨杰拉德、丁尼生、赫伯特（p. 288）、蒲伯、济慈作品中的例子。这类朦胧的标准以及它对十九世纪写作技巧的影响。

第七章……………………………………………………………… 302

第七种类型表现的是一种完全的矛盾，表明了作者思想中的分歧。援引弗洛伊德。否定和对仗中的轻度混乱的例子（pp. 309—330）。莎士比亚、济慈、克拉家、霍普金斯和赫伯特作品中的第七种朦胧的例子。

第八章……………………………………………………………… 367

朦胧具有价值的条件以及理解它的方法。目前从理论上理解朦胧较以往更为必要。并非所有的朦胧都和文学批评有关；琼生作品中的例子（p. 376）。应该怎样进行文字分析，这种分析会得到什么结果。

第一章

所谓朦胧，在普通语言中指的是一种非常明显的、而且通常是机智的或骗人的语言现象。我准备在这个词的引伸义上使用它，而且认为任何导致对同一文字的不同解释[1]及文字歧义，不管多么细微，都与我的论题有关。有时候，尤其是在本章中，这一字眼所包括的范围之广可能近乎可笑。但是它是描述性的，因为它暗示了我所关心的分析方法。

在足够广泛的意义上，一切白话陈述都可以说是朦胧的。首先，它是可以分析的。这样“那只棕色的猫坐在红色的垫子上”这句话就可分析为以下一系列的陈述：这是关于一只猫的陈述；这句陈述涉及的猫是棕色的等等。每一句这种简单的陈述可以变成包括另外的词语的复杂的陈述，于是你所面临的任务就是解释猫是什么东西；而每一句这种复杂陈述又可以分解成一组简单陈述。这样一来，每一样构成猫的概念的东西都跟

[1] 在第一版中，这句话是“给直接的散文陈述增添了细微歧义”。这种说法回避了一个哲学问题，将“朦胧”一词的范围划得过宽，使其几乎没有什么意义。新的说法并不旨在最终确定其意义，而是为了不给读者造成混乱的印象。究竟如何界定“朦胧”，我举的例子是否应称为朦胧，这要整本书来作出解答。

“垫子”具有某种空间关系。解释者可按照自己的意愿，通过选择一定的词语，使“解释”朝任何方向发展。这样对“坐”这个字的解释和分析就可能涉及解剖学，对“在……之上”这个介词的解释和分析就可能涉及引力理论。然而这种方法不仅与本书的论题不相关，而且与以上那句话所意指的情境也不相关，对听这句话的人、对说这句话的目的来说，也都是不相关的。用这样的方法分析这个句子，你也不可能找出任何本质性的东西来。你不过是造出另一个句子，陈述同一个事实，但这个句子是为了不同的目的、情景和对象而设计的。很明显，文字批评家对以上这种句子的含义却十分关心，而且必须把它们作为意义的主要成分。在被陈述的事实和陈述的环境之间（也可说在思想和感觉之间）存在着区别。但你常常知其一就能知其二。理解句子包括了对两者都理解，并不将二者区别开来。所以，我应该将有关这一句子的两个事实放到同等重要的位置上来考虑。第一，这句话是关于一只猫的；第二，它适于对一个小孩说。我只须提取出它的两个“意义”，组成一个值得注意的朦胧。这朦胧包括互相矛盾的联想意义，在听到这话的孩子心中造成冲突，因为朦胧可能产生于一个童话故事，也可能产生于《不掉眼泪的阅读》这样一本书。

在分析由一个句子构成的陈述（当然这一句子已由于我们对其含意的理解与陈述牢固地结合起来）时，我们会不断地遇见由暗喻引起的朦胧。因为这种多少有点牵强、复杂，多少被人视为当然而不自觉地接受的暗喻正是一种语言的正常发展方式。这一点在赫柏特·里德的《英文散文文体》一书中已有明确的阐述。用作形容词的词是用来分析一个直接的陈述的；而暗喻则是对一种引人注意的形象进行观察；观察中包含的若干

要素的综合也就是暗喻。它是一种复杂的思想表达，它借助的不是分析，也不是直接的陈述，而是对一种客观关系的突然的领悟。当人们说一种事物象另一种事物时，它们必定具有某些使它们彼此相似的性质。这种东西（即暗喻——译注）作为语言材料较之于前面谈到的日常生活中的朦胧显然更适于分析。我把它归为最简单的一类朦胧，这一类朦胧是本章的讨论题目。一个词或语法结构同时有几方面的作用，这是一个基本的事实，无论我们是否应称之为朦胧。举一个有名的例子来说。在

唱诗坛成了废墟，不久前鸟儿欢唱其上[1]

中，没有双关语，没有双重句法，也没有暧昧的感情。但其中的比喻在多种意义上均可成立。这里原因很多，例如：因为坍塌的唱诗台是歌唱的地方；因为唱诗台上的人要坐成一排；因为它是木制的，且雕成节状；因为它们曾被酷似森林的建筑材料复盖，建筑物的彩色玻璃和里面的绘画就象绿叶和鲜花；因为它的周围再没有善男信女，只有灰色的断壁象冬日的天空；因为唱诗男童的严肃而可爱的神情跟莎翁对十四行诗的感受非常合拍。还有许多其他社会、历史原因（如新教徒摧毁寺院、对清教主义的畏惧等），这些原因的作用现在很难准确估计。再加上其他许多将那个比喻与整个诗联系起来的原因，这一切就形成了这一行诗的美。但由于我们不知道这些原因中哪一个在人们头脑中最清晰，因此就存在着一种朦胧。很明显，所有这种丰富性和加强语言的效果，都包含了朦胧，而对朦胧的利用则

① 见莎士比亚第七十三首十四行诗。——译注

是诗歌的根基之一。

对第一类朦胧的这种界定几乎包括了具有重大文学意义的一切，因此，本章是全书最长的也是最说明问题的一章，但同时也是最困难的一章。从有关猫的例句中可以看出，这类朦胧所包含的重要意义是很难抽取出的，即使你将它们抽了出来，也很难肯定自己的结果。它包含这样一种意义，人们想到它时会说，"当你有了更多的生活体验时会发现诗人的意思不仅于此。"这种意义是几乎不可言传的，是超越于任何分析研究的。人们说这话的意思，与其说是你将获得更多的信息（这种信息你马上就可以得到），毋宁说你将消化这些信息，毋宁说你在理解语言的微妙和诗歌的社会内容方面将更有经验；你将对诗所描绘的东西更熟悉，更能想象它，更能从中得到体验；或者说，你将把它归纳进自己能够理解的一类事物。一个句子的含义，有在某一时刻需要理解的，有包容在你习惯中的，这两者之间是有区别的。后者的形成依赖于教育者难于捉摸的潜移默化而不是分析者的帮助。在某种意义上它不可能以某种语言来解释，因为对任何不理解它的人来说，任何解释陈述都和原句同样难于理解；而对一个理解它的人来说，任何陈述又失去意义，因为没有必要加以解释。

这种意义的确是经过传递的，但诗人传递的要比分析家传递的多得多。这就是诗人的作用之所在，就是诗人的重要性。诗歌有将自己的假设强加给读者的有力手段，很大程度上独立于读者的思维习惯。这种独立性从它很容易在以下两种意义之间过渡的情况中可以看出来。一个在句子中信手拈来的词语，若无强调，对于读者来说就是要他接受他理应接受的意义；如果他头脑中已经有了这个概念，这个词就会显得十分自然，就会

作为必要的信号而发挥作用。一旦这个词语对于某个读者获得了它的意义，在以后的阅读中，这个读者就会仍旧依照他最初的认识去理解它。只有非常敏锐的读者在这方面才有能力把握文字的诡诈。差不多所有的陈述都包含了这样的假定：你对眼前的文字是一知半解的，如果你知道得多一些，它们告诉你的东西也就多一些。但是书面上的文字由于旨在面向更广大的读者，跟口头的语言是不同的；而诗的语言由于在以暗示将自己的习惯强加于人时比散文语言更有力、更迅速，从而也有别于口头语言。

人们对一些事物便是这样想当然地接受的。这些事物与其说是传达信息，不如说是使人养成某种习惯。为了说明这一点，也许有人会举出以下几个事实来作例了。一，如果你能应用法语，你就会意识到在某作品中作者在某处特意使用了英语；二，或英语的某一特别的部分；三，如果你是使用汉语的，你会意识到在某作品中使用了欧洲语言。三个事实中，在头一个里面情况尤是如此。除了对一个熟睡中的人之外，一段话中的一个超出习惯范围的措辞会使任何人都感到诧异。很多牧师们的布道或说教，靠的就是这一点，其煞费苦心是明显的。很明显，要确定这样的语言部分，不能凭据数量上的堆砌，而是依据它本身的性质。这样，它也就改变了它所包含的词汇的特性。例如，当一个人在考虑使用一个词前是否需要想到它的派生义时，就不能忘记这一点。地区性的或使用方言写作的诗人一般都易于从这一种角度出发来明白易晓地使用词语。这是一种微妙的延续过程，它的任何一个单一的例子都不会引人注目。为了找到能表现语言局限性的典型例子，有必要把目光转向英国传统以外去，而美国诗人在培植一种乡土文风的同时，在用词方面是

比较朴实平淡的。我想随意举一个例子来说明一个词并不因其意义有限就没有诗意。这例子出自辛格[1]的《迪尔德丽》。

迪　……拥有最好的和最丰富的东西该是多么愉快，即使它只是为了短暂的时辰又有何妨。

奈西　我们的胜利和勇气就只会是短暂的。

这两句话表现出丰富的内涵，它无疑包含了充沛的情感和一种巧妙的文风。但是如果我们想到胜利一词在罗马时代或中世纪所有的关联意义，甚至想到它在英文中的常规用法，就会感到一种没有解释的警告：这些联想与此处毫不相关。这儿的胜利只是一个爱尔兰语概念的近义词，它并没有把该概念的意思完全表达出来。人们用它是为了弥补译文的生硬以及不稳定的节奏之不足。在译文中个别的词语是没有分量的。[2]

适应一个新作者的过程在很大程度上也是学习如何以这种方式排除一些涵义的过程。前面三个“事实”中的第一个虽然难以详细地解释，却是进行欣赏的批评家惯于处理的对象。但第二、三个事实却更难理解。如果用一门语言来描绘它非常困难，用另一门语言的词语又无法描绘它，仅仅因为这个缘故，我们就几乎不可能评论该门语言的性质。例如，英语中的介词有那么多种用法，跟那么多的动词搭配，结果形成的不是众多的意义，而是其意义的主体在不同领域的伸展。它们有一种工具

① J. M. Synge（1871—1909），爱尔兰戏剧作家。——译注

② 这一例子不够清楚，我不敢肯定自己是否正确。但这里需要一个具有代表性的例子来说明细微的意义差异是值得重视的。

般的性质，既轻巧顺手又沉重。这种性质是无法通过对它们的繁多的用法的陈述来表达的。在某种意义上，一切词语都有这样的意义主体。它们都不可归结为有限的几点，如果可以归结成几点，这几点也是不可言传的。

所以，一个词语可能有几个不同的意义，它们互相联系，互相补充，不可截然分割开来；这几种意义也可能结合起来，使这个词意指一种关系或一种过程。这是我们可以不断使用的一个尺度。"朦胧"一词本身可以指你自己的未曾确定的意思，可以是一个词表示几种事物的意图，可以是一种这种东西或那种东西或两者同时被意指的可能性，或是一个陈述有几重含义①。如果你愿意，把它们分割开来逐一解释是有用的。但当你在任何一点上将它们加以分割时，会不会引起更多的问题，这就难说了。因此，当我想避免引起与交流无关的问题时，我将常常利用"朦胧"一词的朦胧，运用象"某某"这样的代词，使我的陈述既包括一首诗的作者，又包括它的读者。若要降低朦胧程度，无异于从解剖学的角度来分析那个关于猫的句子。同样，一位诗人的词语，比起我在描摹它们以说明其意义是如何传递出来时所用的词语，更为准确贴切，它们所表达的内容在人们头脑中形成的意义单位也更加富于表现力。

有关词的这种概念是：词是可靠的工具，不是意义的汇合；在这概念的后面，我们应该看到它是怎样被视为某种语言的组成部分的。要弄清这一点，要使别人认识到这一方式，也只能

① 虽然要改换"几重含义"一语不免显得学究气，但它毕竟过分含糊。如果一个最简单的陈述只包括一个主语和一个谓语，我们可以说它只包含两重含义。说这样的句子朦胧是毫无道理的，除非它包含了仁者见仁、智者见智的可能性。

依据它本身。因为我们可以知道锅里放的什么，汤里焖的是什么，但对锅中的汤汁我们却必须特殊看待，因为汤汁中也包括了焖的东西，我们不知道它们是如何组合、如何悬浮在汤汁里的。大家都一定会觉得，这种特殊的着眼点，是由于我们对一种潜在因素认识严重不足，对诗人如何对待语言的性质也认识不足，才被迫采取的。

以上关于一个英文句子的各种意思的例子应该说明了，任何解释、包括任何英文的解释在内，都不可能将它们全部罗列出来，此外，句子中可能有某些任何陈述都无法表达的含义（我可称之为意义）。但这两种情况都与我的目标并行不悖，因为我可以假定：我的读者已经理解并且欣赏我将要考虑的例子，我所关心的就是如何对他们的欣赏进行充分的解释，使之更易为人理解。

很可能有些作家就是以对一种语言本身的这种感受来写作的，这样，他们的作品的效果就几乎非分析所能说明。我总感到拉辛的作品中包含了整个法语的重量，向他的读者提示着法语的潜在的习惯。这种写法是我无力分析、也可能是任何人都无法以可理解的语言来分析的。在这点上屈莱顿（Dryden）是英语作家中可与拉辛媲美的人物。另外，格特鲁德·斯坦也是擅长调动语言的潜在魅力的作家。谁要理解他们的方法，谁就先得了解至今尚无人知晓的语言活动的方式。利用习惯总是可能比利用分析快些，学习语言也总比领会解释要容易些。

所以，我准备考察一系列的确定的、可分析的朦胧，这些朦胧中所包含的重大原始意思可以分离出来，然后按它们与简单陈述和逻辑解释相距的远近将它们排列起来。这样做的时候，难免吹毛求疵，因为它要将那些用来蒙混过无知的读者的鉴察

力的机巧之处展示出来，因为它要忽略这样的事实：对于诗人来说，他所选择的意思比其他的数量众多的意思更为重要，也更难于理解；还因为它不会告诉我们怎样确定语言活动方式中潜藏的意思究竟产生了多大的作用。这种潜藏的意思可能比能够诉诸笔墨的内容复杂得多，也重要得多。我的方法必须有节奏地运用，我将不断地抓住一首诗中最乏味的地方不放，就好象它大得能够得上被我的镊子夹出来；组成我所分析的复合意思的原子意义将总是比前者还复杂。但既然我对这一神秘而重要的东西有自己的见解，就应该从实道来，无需感到不安。

我选用的诗都是自己称道的作品，并且将怀着愉快的心情讨论它们的优点。诸位可能会说，从科学的观点来看，这是一种嗜好，它使人学到的东西并不比从对低劣的诗歌之所以低劣的分析中学到的更多。如果眼前的研究领域范围是已知的，上面的话也许不错，如果你知道可能使一首诗成为好诗的规律，也许就可能知道它失败的原因。但事实上为了说明诗人是怎样努力写出好诗来的，你所能依据的就只能是每一首具体的诗歌。如果诗歌是失败之作，你就不可能了解它的目标。这时候如果你要解释它为什么在非它目标的事情上失败了的话，那就太没有价值了。当然，诗歌也能达到你能理解并且憎恶的效果，这样你就可能解释自己的憎恶。但对于诗歌本身，你能解释的只能是它的成就。即使一首诗使你感到憎恶，也只有发挥想象，先欣赏后厌倦，才能理解这首诗。所以，讨论你认为拙劣的诗比起讨论你认为优秀的诗来得更加主观，从而也更加不可靠。但是，在开始讨论之前，我必须考虑一下许多批评家都可能对我的目标提出的两条基本的异议：一，诗歌的意义无关宏旨，因为它被人领悟为纯粹的声音；其二，对诗歌真正重要的是气氛。

这两条意见很相近，但我最好还是对它们分别作答。

纯声论的主要论点是：一，诗歌是以极为特殊的方式发挥作用的；二，人们感到诗行美时是说不出原因的；三，一首诗是否值得进一步的注意，只需凭对其遣词造句方式的瞬间印象就能决定。这当然是很重要的证据，它使人感到诗歌的作用方式所包含的东西可能是无奇不有，但这些东西究竟是什么，它却没有告诉我们。也正是由于这个原因，我要胁迫读者诸君相信朦胧的重要性。

曾经有个时期对纯声论的崇拜很盛行。那时有人让幼儿读荷马的诗，然后问小孩有何印象。这种做法跟达尔文对着菜豆吹长号不无相似之处。而且，人们还居然以这种方式积累了决定性的证据，证明研究朗诵诗的人就可以得出对诗的题材的粗略印象。这做法与我们讨论的问题是否相关，颇值得怀疑。这里有一个难题争论了很久，使得实验难于进行。一方面，叫一个不懂希腊语的人自己去读荷马史诗原著是没有用的，因为他不知道怎样发音（即使知道如何读单词，也念不成句）；另一方面，如果你告诉他怎样念句子，就有可能是在用自己的声调告诉他怎么去体会它了。我们当然无法否认，即使不同种类的动物也可通过叫声传达感情。有人主张，语言首先是一种自我解释的符号，它的基础是感情的表达、拟声、以及人对舌头的使用——用以说明自己感兴趣的东西，或是象小孩学写字时那样，模仿描述一个困难的动作。当然，人们会认为诗中的语言比其他的语言保留了更多的原始用法，但是这种情况对诗的纯粹声音的崇拜者却毫无用处，因为一声咕哝是既粗糙又细腻的，无法以字母来传达。一个词的读音可高也可低，如果你只有一个写在纸上的词，那么你不仅需要了解它的意义，而且需要了解

它的语境，才知道究竟将它读高还是读低。实际上，大多数纯声论崇拜者都承认，只有你自己对诗人所用的那些词也很精通，才可能欣赏它们的声音。显然，承不承认这一点是关键问题。

由于这些人大多是鉴赏型批评家，他们欣然承认这点，他们的感觉很细腻，因而必须以不寻常的方式来保护这种能力。第一流的品酒家往往只品尝少量的酒，唯恐多了败坏自己的味觉。我要斗胆地说，如果一个鉴赏批评家过分自由地运用自己的智慧，也是不明智的。但我们却没有理由将这些专业习惯强加给普通的饮酒者和读者。专家们通常有一种"工联感"[Trades Union Sense]，而批评家们更是一向过分强调诗的作用的神秘性，并认为只有他们的魔法才能用于理解它。在他们看来，诗象鲜花，不能用连根拔起或榨出花汁的方法来着手分析，因为这样便毁掉了它。据此观点，对此狂吠不已的批评家们可分为两类：第一类仅仅竭力突出花之美；第二类由于自制力较弱，在突出花美之后还要刨根问底。至于我自己，必须承认，我有志成为第二类批评家。神秘的美使我感到不安的激动，使我意识到这儿便是进行挖掘的极好地方。我相信，如果一行诗能给人愉快，那其中的原因就跟其他事物的原因一样是可以找出来的。美的根是不应该被毁坏的，如果哪位鉴赏型批评家认为他可以这么做的话，我只会认为他是妄自尊大的家伙。

顺便说一下，纯声论之所以貌似有理，有一个原因值得注意，那就是人往往是在自己的语族范围内来验证它的。比如，他们懂一点可以胜任小说阅读的法语，中学课本上的一丁点儿拉丁（但忘掉了大半），一鳞半爪的意大利文；他们阅读《牛津西班牙诗歌选读》发现自己虽然不解其意，却能从诗行中得到许多愉快，并对此产生了深刻印象。这些诗歌属于他们所习惯的

一种传统，他们大致知道在一种拉丁系语言的诗歌中应该寻求什么东西，他们知道联接两个重要词语的句法大概是什么形式，而且差不多可以肯定这两个词的本义，虽然并不确切。看来，有了这种本领，人们就比较容易发现诗行中称之为"抒情点"的那种东西。这就可能是诗的作用方式的重要证据。但由于它关系到纯声论，我们必须看到这些人念这样的诗时读音全是错的。维吉尔的诗只有通过标准读音的美妙音韵才最富于音乐美。

大多数明理的人大概都同意这一点，而且这可能象是我的一种借口，用来攻击纯声论，同时又为另一种谬误即纯义论进行辩护。但是纯声论的处境也跟原始的唯物主义的处境是相似的，这两种理论都暗地里存在着，在一种低级的有机层次上具有强大的活力。原始唯物主义是人类开始注意科学之时首先提出的理论。同样，如果问一般人对诗的解释的意见，他们多半会认为它毫无用处，因为他们喜欢的仅只是声音美。

我认为，权威的、正确的观点是：声音必须是意义的回声。我们虽然不知道这一条件的内容究竟是什么，但如果我们掌握大量的材料，就可能对它作详尽的分析。因此，

Tendebantque manus ripae ulterioris amore①

(*Aeneid*, VI.)

这一经常为人引用的诗行，其美在于*ulterioris*一词（它与主人公的逃亡相联系）是个长词，从而说明主人公尼德及其同伴等待了好长时间；此外也由于*Oris amore*中重复的元音（它本身就是

① （古罗马文）他们伸直双手，向往着远方的海岸。——译注

绝望和悲哀的呻吟）使两个词自然地联接起来，使欲望成为不可实现的东西。这一点我是毫不怀疑的。但如果谁要从中发现丁尼生的那种对拟声的简单而又造作的偏嗜，[1]那将是徒劳无益的。一旦你否认声音本身就有价值，你实际上便走入另一极端。必须承认，声音之所以有价值，是因为它们暗示了意义的附带联系。如果以上说法不错，那末就可通过对各种声音所反映的意义的探讨来解释诗，而无需陷在对声音如何暗示这些意义的探讨中不能自拔。

由于我如此看重分析，也许使人感到我与文学批评的“科学”方法结了盟，这种方法以“精神分析”解释一切，罗列出大量的读者的感觉系数［sensitivity-coefficients］。现在，批评家中又出现了一种派系现象。一些不仅仅对真或美感兴趣的批评家不久将被视为骗子，而善这个在真善美的不可分割的三位一体中的要素，也不知为什么只跟真有缘；使得靠美吃饭的唯美主义者只能对他们的原则采取漫不经心的态度。这种上世纪末叶的争吵至今未了，这不仅是一桩咄咄怪事，而且也是有害无益的。十九世纪八十年代流行着这么一种看法：物理学以及其他被认为派生于它的科学是推理的唯一代表。这样一来，唯美主义者就只好回避理性。不过要把关于真理的科学观点运用于艺术领域还有许多重大困难，这一点我将在最后一章加以评述。但是，推理可用于艺术，这一信念不仅自有批评以来就存在了，而且在批评中起着重要作用；唯物主义在亚里士多德的理论中的地位并不亚于在这一信念中的地位呢！如果谁要强迫

---

[1] Tennyson（1809—1892），英国桂冠诗人，他十分推崇维吉尔，奉之为诗的楷模。——译注

我以个人好恶决定站在哪一方的话，那我必须承认，虽然一位心理学家对他不欣赏的诗的讨论显得既粗糙又有错，但比起一位自以为只对趣味感兴趣的唯美主义者拒不作任何表态而只提出那些含糊其辞、毫无趣味的理由来，还会使人稍微愉快一点。

约翰逊对一致论［correspondence theory］的论述，尤其是发表在《漫游者》第九十二期上的话不可小觑。

“在诗的艺术中，没有什么东西比使声音和意义协调一致更有赖于想象力。在许多情况下，我们都谱写着我们想象中的音乐，以自己的性情来调节着诗歌，把意义的效果归因于韵律。这一点几乎是肯定的。”

但另一方面：

“在发音过程中时间的长短差异之大，不仅足以反映外在运动的方式，而且可以反映思想变化的快慢，进而反映人的情感。”

他所举的例子无疑清楚地表明了没有任何独一无二的对应方式，相反，非常相似的声音手段可以跟非常不同的意义成功地对应。例如，密尔顿在诗中使用的常常是拟声的反面。所以在以下关于伏尔甘的诗行

thrown by angry Jove
Sheer o'er the crystal battlements; from morn
To noon he fell, from noon to dewyeve,
A summer's day; and with the setting Sun
Dropped from the zenith—
被愤怒的朱比特抛在水晶的城堞上，
他从早晨

落到正午，从正午落到下露的黄昏，
落了整整一个夏日，然后随夕阳
落到地平线下

《失乐园》

中，密尔顿对题材的描绘就非常冷静。他使读者跟他整天一块儿坐在凉荫下，读者感到已经够满意了。想到魔鬼越落越快，是一桩令人痛快的事。但这也意味着我们必须对这里的音韵效果作出解释。我本人以为，它在这里最重要的作用方式是用声音的相似把两个词联系起来，使读者想到它们之间可能的联系。

约翰逊的另一段话引起一些问题，所以也值得一提：

酒神告诉我们，荷马史诗的音韵有时候体现了肉体的概念；这个发现难道不类似那位盲人的一种发现吗？他在对红色的性质作了长期的探求之后，发现这种颜色最充分地体现了嘹亮的号角声。

这位盲诗人似乎预见到西特韦尔女士[①]的出现。事实上这位女士将这一对比用得十分贴切。她写道：

The light is braying like an ass,
那光象驴一样嘶叫，

当然这句诗的效果取决于全诗所描绘的情景。在这类情况下，用一种感觉去进行领悟，却是根据另一种感觉来进行描绘，或在

---

① Edith Sitwell（1887—1964），英国女诗人。——译注

与另一种感觉的比较中得到描绘的。人们称之为通感，有时候它无疑是有效的。它把读者引回混沌不清的感觉状态，而这种状态为所有这类感觉所共有；它也许还会将读者引回幼儿时候分不清各种感觉的混沌状态，引起一种初步的感觉紊乱，有些类似由头晕、癫痫或麦斯卡尔一类药物造成的感觉。所见的形象实则是变化了的声音。服用麦斯卡尔的人有“纯诗歌”的读者所共有的感受，自己看到了非常悦目但又从未见过的崭新色彩，正在了解非常重要而又有趣的某种东西。不过他们就是说不清它倒底是什么。不过这种失调对读诗的人究竟有多重要，却很难说清楚，我们也难确定它什么时候产生。它常常只是肯定第一类朦胧的手段。主要的比较既无所谓真，也无所谓假，它们只是把人们引回一系列可能的联想上，如对可能导致这些感觉的社会环境或可能产生它们的气氛的联想上去。西特韦尔女士似乎经常以这种手段作为一面造反的旗帜，强调她的诗的要旨不是她所看重的，强调读者必须使自己的精神进人一种诗意的或接受的状态（出于完全不同的原因，这两种东西跟我们的情绪相吻合，所以两者是相似的）。但是在某种意义上，这只是将一致性概念往回推罢了。这些感觉是如何显得跟它们的社会环境或它们的心境相适应呢？爱伦·坡由色彩产生的激动常常使人想起麦斯卡尔服用者的反应。麦斯卡尔是一种产于墨西哥的药物，坡本人很可能服用过。但我们不能由此得出任何有关诗的真知灼见。史文朋①经常使用需求助于通感的各种手段，例如：

① Swinburne（1837—1909），英国诗人。——译注

Thy voice is an odour that fades in a flame,

你的声音是在火焰中消失的一种气味，

等等。但这只是他对语法的随意运用的一部分而已，这种随意运用能使若干准确的奇喻消溶为一片，它可能是一处误解，使我们的感觉方式混乱。我认为，他对这一手法的运用跟西特韦尔的也根本不同。

当然，当一位诗人用斯宾塞常用的手法描述绘画的时候，他会企图使描绘的色彩产生跟一幅画上的色彩相同的作用。不过，分析视觉艺术自然比分析诗歌要难一些，因为它们的满足方式跟语言系统相去甚远，而语言系统又恰恰是推理思维的支柱。这种事情我无论如何做不到，也无意在此进行尝试。我之所以提及这一神秘的现象，仅仅想指出诗歌的一种可能的作用方式，但这种方式我又可以忽略不计。我真诚希望，这些效果并不真正取决于一种朦胧的生理反常——这种反常可被单独利用来进行"欺骗"，我希望既然一些诗人在自己的诗歌中将绘画假设为感受力的要素，那么他们对待绘画的特殊方式就为我们提供了分析的领域。

所以，虽然盲人的发现可能有其重要性，但眼下我们却必须回头看看*酒神说了些什么*，这可能才是真正重要的。我刚才提到把语言归结为口舌的姿势系统这一理论。毫无疑问，一旦纯声论者承认声音与意义有某种联系，那么理查德·佩吉特爵士的解释方法便可给予他以大量的合理的支持。每个人都感觉到，除了"pop"〔"爆"的意思——译注〕这样的其声音与意义相符的词外，还有象"wee"〔"少"、"小量"之意——译注〕这样与自己的意义相适应的词。佩吉特理论对此的解释是

（仅以元音为例），当人们说“huge”［大］一词时，会把舌头向后缩在舌头与牙齿之间留下尽可能大的空间；而当他们说“wee”时，则将舌头前移，在舌尖与牙齿之间留下尽可能小的空间。这样，以这种方式不断地体现了人体概念的，是我们对一个音素的发音方式的体验，而不是这个音素本身。这种方式恰恰是约翰逊认为不可能的事情。所有声音都可以这种有些奇怪的方式归结为口舌的姿势，它们本身就暗示了大小、形状、运动、压力、上升、下降、向前、向后，而这些便是它们可传递的全部内容。对于指望以欧几里德和牛顿理论来解释一切的唯物主义者，这一理论大概有特殊的吸引力，因为它确能把解释诉诸黑板上的图解。不幸的是，这一理论的兴起太迟了，它形成时，连物理学家对黑板上的图解的信念也发生了变化。但不容否定的是，这一理论的确解释了语言的某一部分作用。

很明显，这里有供未来诗歌分析的另一天地。当我们有可能将词语本身的性质所暗示的基本概念罗列起来时，也就可能比较详细地讨论它们的发音在多大程度上反映了它们的意义，这样的讨论也就可能是有益的了。但是这样的过程却受到奇怪的限制：

由于口舌姿势较少，因此，产生着自己独特的声音或词根的每一个口舌姿势都代表相当数量的手势（或其他身体部位的姿势）。换言之，每一个词根自然会有许多不同的意义……还有一点值得注意，即：同一口舌姿势也自然可作数种解释。于是，舌或唇的运动就可能是一种表意运动，象征一种实际的运动或某种空间关系，如在……之上、在……之下、在……周围等；它也可能表示一种形状的粗略轮廓。最后，任何这样的意义，除

了具体表示事物之外，还可用来比拟事物。'

那么，除了我请诸君考虑的充分发达的语言中的朦胧之外，有人还会考虑潜藏在声音的基本符号体系中的朦胧（它们与前一种朦胧同属一类，但在细节上完全不同）。

这意味着分析一首诗的效果，不说很详尽地分析，就连刚够得上有实用价值，也是无法完成的复杂过程；它也意味着，我们必须放弃这种努力，退回到一种教条的反理性主义上去。不错，任何解释都不可能做到充分；可是另一方面，任何可以找到的站得住脚的理由却又值得提出来，我们对自己的反应的理解越深刻，就越能够主宰它们。

我们是根据自己感到的某种"声音"或"韵律"来判断一首诗的优劣的。这种内省活动看来确乎存在，但是我们不能从这一事实引出什么必然的推论，它有可能使我们误入歧途。我们可以用空间隐喻［Spatial metaphor］和同义语反复来使它显得不那么重要："除非词语具备了词语的作用，否则词语的声音就不能在人的头脑中产生作用。至于这个"产生作用"是怎么回事，我将在最后一章予以论述。

从纯声论中得出的推论是，我们无需了解词语在句中的意义，只要我们知道词语的孤立的意义，只要知道它们的句法，我们便可正确地朗读它们。在某种程度上，这常常是不错的。但我们最好将这种有限的认识状态视为一种复杂的不确定状态，它包括了对或然性的大量估计，还不致于是无知，而是胸有成竹地暂不作出定断。其次，更为严重的是，这种理论使人们相

① 见佩吉特：《人类语言》［Human Speech.］。

信，一旦诗的意义被揭示，诗也就被毁了。因此，保持对诗义的无知状态就至关重要；此外，它还使人相信读诗时必须运用感觉，运用理智越少越好。这一点也常常符合事实；但这儿我要划一条道德界线：它所符合的只是坏诗的事实。人们常常怀疑分析是情感贫乏的庇护所，这不无道理。但这只说明他们所指的分析的质量常常是低劣的。既然你因为运用了理智而破坏了一首诗，你就必须正视事实，你很可能指望对另一首诗产生兴趣，使损失有所止境，因为这是学习赏析诗歌的正常过程。

至于气氛论，我现在对它作一点不成熟的论述。我们可以把它看成纯声论的第三个推论。批评家们常常有意无意地指出，某种诗传达出一种直接的“生理”性质，某种神秘而亲切的东西，它象一种不依附于任何一种感官的感觉，就连诗人能传达它也是一件怪事情。然而这可能只是说出了他们在读诗时是如何有意运用自己的注意力的。所以，虽然一个和声是一种引起感觉的直接原因，但我们并不因此就不能在感觉它的时候将它分析为个别的音符。我们可能感觉到它，也可能想到它，这两者很相似，但并不相同。要在感到它的同时又想到它则需要训练有素。我们不能否认，以上看法也可能意味着意识发生紊乱。但它可能还有更重要的意思，涉及到感觉［sensation］和情感［feeling］的区别，那诗人所传达的并不是能被分析的语法意义的集合，而是一种“情绪”或“气氛”，一种“人格”，一种对生活的“态度”或一种混沌的存在方式。

很可能一个人就是以这种方式，以自己的趣味来回忆自己的经历、包括读某位诗人的作品的经历的。也许这种领悟方式跟整个人体的状况相联系，跟我们的关系非常密切，就象直接的自我认识一样。你也许会说，既然对诗歌的任何语法分析都

必须忽略气氛，那么这种分析就必定是琐细的，而气氛是以某种未知的基本方式作为意义的附产物传递出来的，分析除了忽略它之外别无良策。而批评也就只能说它在那里而已。

这种观念可能部分地解释十九世纪大量诗歌作品之低劣，和对批评敏感的人们何以会写下它们。这些诗人完全有理由因为前人的作品在自己头脑中养成的情趣而钦佩那些作品。由于这些诗人没有意识到将这种情趣注入读者头脑需要下很大的功夫，没有认识到这种过程在诗人头脑中并不象情趣，因而在自己头脑中构思出一种情趣并直接把它诉诸笔墨。他们在头脑中构思出的情趣事实上只是一种含混的、使人不快的自我陶醉罢了。但是，说一种批评模式产生了不幸的后果，并不等于说不该有批评模式，或模式无用。对于一个批评家来说，记住气氛是很必要的，这主要因为他必须全神贯注于自己讨论的整首诗，而不是某些零碎现象。

当批评家指望将文字分析运用到诗歌批评中去时，他的地位颇象科学家以决定论解释世界时的地位。决定论并非处处有效，假如处处有效也未必能解释一切。但由于他要解释世界，就必须假定决定论对自己要解释的对象是有效的，是能够用于解释的。所以，我假定“气氛”是一种意识，即感觉到意义所暗示的东西。我还相信这一假定的有效范围比人们所想象的要广得多。

我要用一个在我看来耳目一新的例子来推荐以上观点。在这个例子中，一种感觉状态通过某些特殊的离题言辞而得到极生动的表现。在下面的著名台词中，麦克白很象是在进行着某种由生理支配的古怪活动，某种超出了词语的常规意义的活动。这些话是他在发泄自己企图谋杀班柯及其子弗林斯的仇恨时说

的：

来吧，使人盲目的夜，遮住可怜的白昼的温柔的眼睛，用你无形的毒手，摧毁那使我畏惧的桎梏吧！

天色越来越暗，乌鸦往树林飞去。美好的白日开始沉沉睡去，夜晚的黑色的使者在准备搜捕猎物。我的话使你惊奇，可是不要做声；以不义开始的事情，必定用罪恶巩固之。跟我来。[①]

他的皮肤的状况（刺伤我拇指，必有恶人来[②]），龟缩于自己的躯壳中的感觉（他象个老色鬼，心中燃着一堆火，其余的就是一副冰冷的躯壳），不用说还有对整个事情的厌倦，偶尔有神经的紧张跳动（哈比第顿斯在汤姆的肚中呱呱直叫），总之，当我读着上面这段话时，麦克白整个的身躯轮廓鲜明地呈现在眼前，麦克白就从这个身躯向外发泄着他所剩不多的精力，把它变成谋杀的新的或传统的准备状态。

通过这些几乎离题的话，我力图说明，莎翁的读者可以为他做多少工作，读者在阅读作品的某一部分时又是怎样依靠作品的其余部分充实了对这一部分的理解。但是看起来这并不能说明什么。在他的作品中，我们可能会注意到各种这类声音效果和联想。女巫的汤以及凝结的血对"暗下来"[thickens]有着暗示作用。这种作用由于"thicken"一词前面的"light"中的元音、女巫的翻动汤汁以及一连串的"K"音，得到了加强。

① 见莎士比亚：《麦克白》第三幕第二场朱生豪译本。

② 这里似有误，因此句是女巫所说，见《麦克白》第四幕第一场。——译注

此外，这里还有粗厉、清楚的回声，还有从小心翼翼的偷猎者脚下突然发出的枯枝的折断声。这两行最后几个元音在描述乌鸦归林时造成了愈来愈浓的黑暗气氛。但是，如果有两个人以这种方式将声音效果诉诸词语而得到同样的结果，那我们将会惊讶不已。

如果我们指出的白嘴乌鸦无论何时何地都是凶兆，那是较为妥贴的。

> 占星家，还有那家喻户晓的故事，
> 借了喜雀、红嘴鸦和白嘴鸦，
> 引带出潜藏的杀人凶手。[1]

此外，我还应该指出麦克白之所以眺望窗外是因为他当晚就要杀死班柯，所以想看看天色如何；角色中断对话，眺望窗外，尤其当窗外有某种感情误置的对象时，这种手法更能升华戏剧情景。但若要注意到这种感情误置，你就必须放弃对其效果的领悟，寻找那些为读者提供线索的离题话。我认为句中飞回栖息处、飞向其他乌鸦的那只平静而孤独的乌鸦，被生硬地比成了麦克白，比成了一个与同类为敌的凶手；这一点从随后紧跟的几句话中可以看出来，那几句话并没有说明那只乌鸦究竟是白日的善良的东西之一呢，还是夜晚的黑色使者（它的确又是黑的）之一，这一点也从天色暗下来的可怕景色中看到。这景色使我们想到人害人、乌鸦害乌鸦的情景，也许还从乌鸦此时的不祥的叫声、从它尖刀形的翅膀跟血红色的落日的对比中得到

[1] 见《麦克白》第三幕第四场。——译注

暗示。但我认为，暗示的形成主要还是通过对白嘴鸦［rook］和乌鸦［crow］两个词语的运用。

白嘴鸦喜群居，主素食。乌鸦有可能是白嘴鸦的又一称呼，也可能指独来独往食腐食的那种乌鸦。这种淡化双关语暗示：当麦克白向窗外看时，是想把自己看成一个凶手，而且只能在那只乌鸦身上看到自己；他的享受权力的日子就要来临，他必须用另一种名称，比如“国王”的称号使自己有别于同类，正如白嘴鸦以“白嘴鸦”这一称号使自己不同于其余乌鸦。内心深处他仍想作为一群中之一员，不愿伤害同类；他也许再也不能、也许还有希望跟其他白嘴鸦合群；为了获得心灵的平静，他就要杀害班柯，但这只不过是饮鸩止渴而已。[1]

对“气氛”感兴趣是一种批评态度，是供十九世纪的诗人采用的，也特别适合他们的胃口。这就可以告诉我们一些有关他们的情况，在一定范围内解释为什么他们诗中鲜能见到我所关心的朦胧。由于许许多多原因，他们发现自己受制于理性的局限，当然很难写出诗来；这种情况下，诗歌显得不合适，跟日常事情，尤其是为了适应环境以求生存的事情毫不相干；甚至变成了由科学家们判定是谬误的信念所放纵的低级本能。但另一方面，诗人又拥有一个庞大的读者群，这些人在闲遐时想逃避理智环境的愿望，其迫切不亚于诗人。所以，几乎所有十九世纪英国诗人都抱着一种对少年时代的追忆，因为在那个时代他们能诗意地看待事物，无论他们写什么，他们都会从这个有限而颠倒的世界中吸取

① 此例以鸟的名称来解决疑难，用它来作验证是不恰当的。显然，即使你对白嘴鸦、乌鸦的区别没有看法，那段话仍然使人难以忘怀。但它至少是浓烈气氛的一个优秀例子，我自认为对它的处理大抵是对的。

一种恒常不变的活力，这活力便是他们诗情的本源。哈罗德·尼科尔森先生很精彩地描写过，史文朋在自己的诗中醉心于表现早年读书经历，而丁尼生由于曾有过独特的生活经历，老是把自己描绘成一个站在萧瑟的寒风中、被沼泽的面目吓得胆战心惊的孩子。这两位诗人是华滋华斯孩提时代就崇拜并爱戴如父亲的，是他唯一的灵感来源。拜伦直到快死之时，主要是在《唐璜》第一章中，才摆脱了对他姐姐的乱伦的恋情，这种恋情在此之前是他唯一的主题。济慈对母亲、对死亡的感情则成了学者经常的话题，雪莱也许并不使人感到他在自己认为真实的世界与诗的世界之间作了严格的区分，但他这样做并不使任何世界更完美；白朗宁和梅里秋丝虽然以现实世界为诗歌的出发点，他们的作品给我的感觉却与优秀的小说差不多，根本没有抒情的灵感；柯勒律治的灵感来自鸦片而不是童年，这是事实。但是对于所有这些诗人，只有一种强加于他们的兴奋，一种无缘无故的热情，一种成功和满足的感觉，一种栖身于自己的梦幻世界的感觉，这才是主要的趣旨和题材。

在那个时代，对某人是否成熟的怀疑也出现了，这种怀疑深深地盘据在对朋友感兴趣的那些人的头脑中。麦考利[①]就曾抱怨，说在他的时代，如果一个人的智力和品格清白无瑕那一定被别人斥为幼稚。这种事情在十八世纪是少见的。在浪漫主义复兴之前，幼稚的可能性从未被重视到引起公众担心的地步。

当然，这些不足道的应时的理论都简单得可笑，对幻想的满足以及对人的内心生活的捍卫立场在某种程度上成了诗歌创造的根本条件，我无意伪称，浪漫主义都称不上伟大，但是我

① T. B. Macaulay（1800—1859），英国史学家、作家。——译注

想人们会承认，他们对语言的使用方式跟前人迥然不同。大家只要想象莎士比亚或蒲伯以这种方式来进行创作就足够了。那么，人们就会认为，他们不仅用不着以我将要讨论的那种朦胧来为他们的语言带来活力，甚至也用不着语言研究者所关心的朦胧。人们也会认为，研究他们应该从心理角度而不是从语法角度着眼，认为他们对语义的扭曲应来源于头脑中较隐秘的区域。

我这开场白已经太长、太洋洋大观了。现在，该着手来做我在本章中应该做的一点点事了。这就是列举一些属于第一类朦胧的实例。前面的许多段落都是为理论进行辩护。如果有人说语言分析是粗糙的方法，它正事不作，还忽略了气氛的意义，那么我必须说，用不上分析的气氛有倒是有，但它未见得值得钦佩。

我已经考察了两种东西的比较，但这种比较却没有说明是通过什么对它们进行比较的。与此相似但更少见的，是用作修饰的假对比，它把词语对称地排列起来，但却没有说明对比它们的理由。在以后的章节中，读者可以找到更高级的朦胧例子，其中暗示了若干对比它们的方式。但假如这种手段使用不当，也可能将它彻底否定。在皮科克[1]的《战歌》中有一个微不足道的例子：

> We there, in strife bewildring,
> Spilt blood enough to swim in;
> We orphaned many children
> And widowed many women.

[1] Thomas Love Peacock (1785—1866)，英国小说家、诗人。——译注

The eagles and the ravens
  We glutted with our foemen;
The heroes and the cravens,
  The spearmen and the bowmen.

我们在那触目惊心的战斗中，
让鲜血流成了河，
我们使许多孩子变成孤儿，
许多妇女失去丈夫。
我们用敌人的尸首
喂饱了鹰隼和乌鸦。
还有英雄和懦夫
持矛的士兵和弓弩手。

在最后两行中，他并无意深思熟虑，作什么决定或说服任何人。他只编了一个摇篮，把自己放到里面去摇晃。这诗用了这样一个人的语调：他想象自己处于一种自己完全陌生的心境，环顾四周，感到一种心空无物的自我满足。这两行诗中还表现出激情逐渐减退，传达出一种终结感。其中英雄与懦夫的区别以及他们共同的死亡归宿、鹰隼和英雄以及乌鸦与懦夫之间的关系也暗示了诗人的思索，但是最后一行中的那种与本诗不相称的平静却告诉我们，“这些区分在此处大可不必，它们跟我们的大屠杀和自然对它的反应毫不相干。”随后，他从另一种纯技术性的角度对阵亡者作了分类，不过这种对比是失败的，显示出他仅仅把他们视为一群死鬼。

How loved, how honoured once, avails thee not,

To whom related, or by whom begot;
A heap of dust is all remains of thee;
'Tis all thou art, and all the proud shall be.

(Pope, *Unfortunate Lady.*)

你曾得到何等的爱和尊重，现在你得不到了，
你的亲戚是谁，你的父母是谁？
你的血肉之躯已变作一团黄土，
这就是你所有的呵，这就是你的骄傲。[1]

在第二行之中的两部分里，诗人似乎要作二者必居其一的选择，但未说明理由。我认为这里的暗示很丰富。如果这一对偶是认真的，"or"一词的意思就必定是"她的某一亲戚是尊荣的，但她的父亲却卑贱。"或者两者打个颠倒；这样，我们就应该认为何等［how］意为"无论多还是少"（它也可能意为"虽然你得到如此的"）；最后一行中诗人把"她"与"骄傲"对比起来，暗示了她的卑贱（在这一行中，诗人也可以把她与骄傲结合起来，从一个人的死亡中推导出所有他们那些人的死亡）。这种朦胧正是蒲伯所需要的"哥德式"气氛的一部分："她出身高贵，但这出身上却有一块神秘的污点"；或可解为"尽管你不那样认为，但她的出身的确高贵"；或"她出身高贵，但这种高贵比起我熟悉的高贵出身就逊色了。"不过，这一非真正的对偶却产生了另一种作用，那就是表达蒲伯对这一题材的态度。"那些亲戚对这位不幸的妇女的美德来说是多么简单、多么不相干呵；任何人都有亲戚，有父亲；那些高贵家族的这种妄自尊大还有什么值

① 见蒲伯［A. Pope］《不幸的妇人》。

得我赞扬的；对于那些不大可能出身于华贵世家的势利读者，我还能表示什么敬意；这一题材究竟对多少读者是极为成功的对比；对我这样独立的灵魂则是多么失败的对比。”这种手法的重要之处在于它们只给读者朦胧的印象，让读者自己去补充一些东西，并让读者把这种印象储存在脑海里。上文曾提到一种对比，它实际上并不表明为什么要将该两种事物进行比较。与此同时，人们还运用另一种对比，即形容词的对比，但并不表明形容词所修饰的名词在和什么对比。由于在一定意义上所有形容词都有比较性质，这种朦胧的源出比比皆是。它尤其是九十年代形成的花俏奇喻和悖论 [paradox] 的主要来源。这两种手法用两个互相矛盾的形容词来修饰同一名词，让读者看到这两个词是怎样用的。①这种朦胧的例子太普遍了，人们一般认为它不值一提。我要引用瓦勒先生从中文译过来的两句诗，来强调出这种手法可能表达的深刻感情：

> Swiftly the years, beyond recall.
> Solemn the stillness of this spring morning.
> 迈迈时运，穆穆良朝。
>
> 陶潜《时运》

人的头脑在计算时间时有两种主要尺度。其中大的一个以整个人生为单位，这样，生命的长短就是无法变更的，它有一种动

① 这种把戏通常有一个意义，这意义实际就是朦胧的答案。但就在你猜想的同时，这些形容词可能有几种意思，甚至对那些一眼看出答案来的人。这些可能的意思也作为否定的对象存在着，它们可能象是普通人的见解，他们因有这些见解而受斥责。但当否定不彻底时，这些可能的意思也能构成真正的朦胧。

物的尊严和简单，而我们就必须以恬淡而宿命的观点去看待它。小的一种尺度以人意识到的时刻为单位，人们正是以它为准绳来考虑周围的空间、意志的活动、世情的复杂以及自己的人格的。这两种尺度差异太大，实际上规定了两个时间层次，它们互不相交，因为以一种尺度衡量显得太大的东西，放到另一种尺度下仍显得太小。所以，如果我们以一个世纪或四分之一秒为单位，它们的比率就是一比十万分之一，而它们的中项则为一个标准工作日（$\frac{100\text{年}}{\text{标准工作日}}=\frac{\text{标准工作日}}{0.25\text{秒}}$），如果将后项取为5分钟，那它们的中项就是一个夏天。第一种尺度的运用所带来的宁静和自制被用来跟似水流年相对比，也因此跟死亡的恐惧形成了对比。第二种尺度的运用所造成的生活的热烈和纷繁被拿来跟身外的空间的宁静相对比；被拿来与在短暂的自我认识中获得的永恒或瞬息的价值相对比，与一种安全感相对比，因为生活的热烈和纷繁将死亡拒于千里之外。

这两种尺度以及它们的对比，都包含在“迈”[swift]和“穆”[still]中了，因为这两行诗表现了诗人对两种时间尺度的同时领悟。由于它们互相矛盾，我们有必要分别考虑它们。这样，我们就能怀着一种稳定的自我认识来放眼看待天地万物，正视人生的须臾，以一种幽默感来把人生当作早晨和春光，当作冬天前的夏季，黑夜前的白昼。

虽然诗人意在用“迈”和“穆”分别代表一种尺度，但我仍要说它们构成了朦胧。因为读者在理解过程中同时接受了两种时间尺度。但是这同时存在于诗中的两种尺度在一定程度上是为两个形容词而用的，这样，这两个词的朦胧就更直接了。人生的“年”甚至在小尺度上也似乎是“迈”，就象山中的雾“忽而聚拢忽飘散”；而“朝”甚至在大尺度上也是“穆”，这样，这

一时刻就富于启示，潜藏着天机。

这些根据中文原意而译写的诗行没有音韵，没有格律，没有任何明显手法（如比较），我们之所以称之为诗，是因为其洗炼。诗人将两个陈述放在一起，似乎二者是互相联系的，而读者则被迫去考虑它们的联系，还得自己去设想诗文为什么选择了这些事实。他会设想出各种原因，并在头脑中将它们排列起来。我认为，这是诗歌语言在运用方面的基本事实。

有些隐喻从几个方面看都有效。那些部分被视为隐喻、部分被视为具有通常意义的词语亦可当之无愧地归入此类隐喻。一切语言都包含有死暗喻，但英语也许与众不同，它的这种暗喻不是已死亡的，而只是在沉睡，当人用它来作一个直陈判断时，就赋予了它一种隐含的比较。学校不允许学生使用混合暗喻 [mixed metaphor]，大抵是由于这些沉睡着的暗喻之故。使用它们时必须谨慎。比起普通的词汇和暗喻来，它们更难运用，因为如果你要用它们，就必须表明自己是明白它们的意思的，表明了解这样的语言的多种含义。

Beauty is but a flower
Which wrinkles will devour.
Brigbtness falls from the air.
Queens bave died young and fair.
Dust hath closed Helen's eye.
I am sick, I must die.
Lord, have mercy upon us.

(Nash, *Summer's Last Will and Testament.*)

美不过是一朵鲜花，

皱纹会将它吞噬，
光明的东西从天上落下，
美貌的女王也会早逝，
尘土复盖了海伦的眼睛。
我病了，我必死，
上帝啊，怜恤我们吧。[1]

我把这一暗喻称为淡化暗喻 [subdued metaphor]，吞噬 [devour] 此处应意为“移去”或“带走”，只隐含着残酷和悖理的意味。比起不大明显的淡化暗喻（如派生词“领悟”），它可能显得很不同，但读者却可能忽略“吞噬”这明显的暗喻的效果。如果你领会了这一暗喻，它就可能使时间成为贪婪的野兽，使皱纹成为时间的齿痕；更有可能的是，它将把脸上弯曲的皱纹比成咬伤形成的溃烂，花萼上的毛虫以及坟墓里的蛆虫。在这些当中（从花中爬出的）毛虫才是所作比较的主旨，伊丽莎白时代的人在想象时会不放过任何机会也要把这食腐肉的奇异的蠕虫牵扯进来。

另一方面，“光明从天上落下”是一种由含混[vagueness]造成的朦胧，这种朦胧被拉斐尔前派诗人用得过了头。很明显，这一行诗可能有很多层意思：太阳或月亮落下地平线，星星偶尔也会从天上落下；伊卡洛斯[Icarus][2]或鹰隼的猎物在飞上天宇之后，精疲力竭地下落或摔死；十六世纪人们安置在建筑物

---

① Thomas Nash（1567—1601），《夏天的遗嘱》。——译注

② 希腊神话中的人物，太阳融化了他翅膀上的腊，翅膀脱落，他掉进大海淹死。——译注

顶上的闪闪发光的旋转装饰也时常可能落下来。在另一种意义上，鹰，闪电和陨石从天上闪着光落在它们的“猎物”上面。如果我们不把“Brightness”（光明）看成任何具体发光的东西面只看成抽象的事物，那么从天上落下普照万物的光明就是一种恩惠。由于天空比地面明亮（尤其是在黄昏），因此光明是它的正常现象；又由于天低云暗时大地可能显得明亮，光明落下就只会是雷鸣降临前的警告。一切事物都不安全，就连天空也不敢保证永远拥有“光明”。或者可以这样解释：“人身上值得尊敬的品质并非生来俱有，面只是上帝暂时的赏赐；它们象玛那[①]一样落下，但转瞬就溶化了。”我们还可以从雷鸣这一概念中的压抑感里抽出这一种想法：“在瘟疫流行的时候，自然的慷慨被神秘地中断了。”即使在本诗所歌颂的基督教会活动的光明场面里，空中［air］也有一块黑斑。

在此我们应该提一下一种玩世不恭的理论，它提出，纳什想写的不是“天空”面是“头发”[②]。虽然这种说法并不怎么富于想象力，却是十分贴切的。奇怪的是这种解释（从头发上落下的是热情和神秘的青春活力）跟前面那种一样发人深省，并且描出了某一种直接意义的轮廓。伊丽莎白时代的发音不大受势力风气的浸染。纳什有可能意欲使这两个词都发生作用。由于在“H”这一发音上大做了文章，我们简直不能想象这行诗怎么诵读。

这行诗还有最后一种意思，要把这意思找出来，我们得考

① 圣经中说古以色列人经过荒野时获得的神赐的食物。——译注

② 英文中“天空”［air］与“头发”［hair］发音极相近，仅相差一个辅音［h］。——译注

虑一下后一行诗，其中有由对比引起的另一诗歌状况。在“尘土复盖了海伦的眼睛”一句中，我们想到的海伦可能是永不腐烂的尸体或一尊塑像；而尘土是从旁的地方飞到她眼皮上的，并表明它们睁开已经好长时间了。只是当我们纵观全诗，面对用别的方式无法面对的事实时，它才告诉我们尘土是她的尸体腐化形成的。这一朦胧使这一行诗为“光明”加上了更深的、更可怕的对比。一方面，明亮的尘埃在阳光中飘舞，它们落下，变成不洁的灰尘；另一方面，人类的光明、欢乐与活跃都将在坟墓中化作尘土。

当一个词语被作为“生动的细节”，作为一般中的特殊时，读者可以就选中它的原因作各种猜测。实际上，作者本人可能都说不清楚。当出现了几个这种词语时，在决定它们谁最重要时就可能有若干种选择。

Pan is our All, by him we breathe, we live,
We move, we are; ……
But when he frowns, the sheep, alas,
The shepherds wither, and the grass.

(Ben Jonson, *Pan's Anniversary*.)

潘就是我们的一切，我们靠他呼吸、生活，
靠他行动、为人……
但当他皱起眉头，那羊群，唉，
那牧羊人和青草都会死去。[①]

① 本·琼生（1572—1637），《潘的周年纪念日》。——译注

唉 [alas] 这个词说明羊群、牧羊人和青草之中究竟谁最重要，它离“羊群”[sheep] 最近，属于羊群；又是诗行的中断处，并与“青草”[grass] 押韵，因而又属于青草；又由于人的判断过程而属于牧羊人，虽然他们的地位低下。这样，以上三者都得到了适当的注意，诗也获得了平衡。圣经中将青草比做人生(早晨它发芽生长，傍晚已割下枯干[1])，这一典故使本诗的语气中加入了庄严肃穆感。但从另一种观点来分析，这一典故又使这段诗显得简直是亵渎神圣，因为这里的潘指的是詹姆斯一世。这两行诗的优美，情致以及音乐美都通过一种倍加微妙的语调表达出来，避开了直言道来的平板，传达出语言所有的内涵。

后一种看法很重要，因为它多少回答了为什么这些手法属于诗歌而不属于散文，为什么诗歌不同于散文，并且使文字结构获得了极其丰富的含义，即使缺乏音乐美也至少意味无穷。

I want to know a butcher paints,
A baker rhymes for his pursuit,
Candlestick-maker, much acquaints
His soul with song, or, haply mute,
Blows out his brains upon the flule.

(Browning.)

我希望知道这件事：屠夫作画，
面包师傅写诗消遣，
蜡台工匠心中唱着歌，
或者，他有幸是位哑巴，

① 见《圣经·诗篇》第九、十章第六节。——译注

就让情思注入长笛。

(白朗宁)

第一句诗可作如下理解:"我希望知道所有的屠夫都能绘画",或"我想知道有一位屠夫能绘画",或"我想亲自认识一位能绘画的屠夫"。从这些解释又可推出以下意思:"我希望知道屠夫这一阶层中的一员有可能成为一个能绘画的人,至少如果他想如此就能成功。"格律要求诗人的语言超出常规口语,使读者自己去设想与之相近的各种口语表达形式,将它们放在一起,根据它们和原句意思的相近程度衡量它们的可能性。正因为这些原因,诗歌内容远比散文更紧凑更丰富,虽然表面上似乎不如散文精确。

也正是由于这些原因,一位诗人如果对当代口语风格不敏感(他所受训练的目的就是要他竭尽全力把握这风格),那将是致命的,很容易被人看出,造成一种在莫里斯[1]的作品中表现出的奇怪的单薄感或结构上的紊乱。也正是由于这些原因,在诗中将一些词语写成斜体以表示强调的作法(这也是维多利亚时代诗人的恶习)是粗俗的。结构完美的诗句不但应该表明其中任何一个词语的各自份量,而且应该表明这些轻重应该怎样组合。无论是在诗歌还是在散文中,我们都会得到这样的印象:作家在把握这种含义时所作的判断的量之大,实在超过了我们的想象;这种语言构成的文字所隐含的无数意思虽然你自己不知道,却可以分析出来。正是这样的印象迫使我们对一种风格产生敬佩之情。

---

① W. Morris (1834-1896),英国诗人。——译注

我甚至认为句子的这类暗含的意义是当然地存在的，如果这些意义是合适的，那么它们是本来就存在于作者头脑中的，否则就很难说用得恰当。人们常用的例句是："你不再打你的妻子了吧？"这句话本身就事先认定你打妻子已成了习惯。我们对它的含意还可作以下补充：如果这句话是恰如其分的，那末，说话者当时未想到的会是什么，没有说清楚的又会是什么，当时没有感受到的又是什么，都暗示在这句话里了。这些否定结构事先就假定了，你可能认为这些东西存在于你脑海里，因为否则你就不会把它作为含意想到。你可能认为，句中的假定不正确的时候听话人才会留意到句中的否定意思，这样一来便降低了否定含意的重要性。但是头脑是一个破坏者，任何假定都会遭到质疑，而正因为如此，大多数人知道在一定程度上他们可以将自己的假定强加在这样的句子上。当我们谈论含意时，我们不仅想到正面的含意，同时也想到了反面的。实际上，要作这种区分常常是困难的。为了发现一种反面的含意，我们往往需要注意例句跟情景不太吻合的程度——似乎那情景不需要、或不可能稳妥地说得更准确；还需要注意到在什么程度上选用不多不少刚好表示出意思的词语形式。由于这些原因，那些写得无拘无束的私人书信与其背景的吻合便最为巧妙；正是由于如此，它们的语言才是信手拈来、不假思索的，而它们用无拘无束的文字谈论的事实才是这样准确。与此相似，在交谈中，这种更精炼的含意达到了很高的水平。在传递"表达方式"的细微差别方面，这种语言类似一种不同的、更原始的面部肌肉表情方式，即是调动眼周肌，使人叫喊时眼睛不致充血。它们之所以相类似，是因为这种语言中文字手段跟调动面部肌肉的方式一样，在数量上都不及它们所表达的情感种类多。这种情况

使朦胧得到经常性的利用。有些文学作品的读者是哪些人难以确定，在这类作品中盛行一种随意的，无拘无束的风格，因此其暗含的意义更是繁多得使人难以适从，但它们所具有的优越性和危险性是同一性质的。

正因为诗句中必不可少地包括了丰富的含意，正因为它们必须一开始就把读者完全置于它们所假定的态度之中，所以"真挚"这一概念才那么重要，模仿一种风格也才那么困难。人们可以对一首诗提出种种问题；为了放心地感到这首诗经得起盘问，他们必须确认只有作者的假定合乎情理，而读者的各种各样假定无关紧要。此外，读者对作品有不同程度的关注，他们在作品中发现的作者的假定不应该互相矛盾到他们认为悖理的地步。

那么，朦胧之所以在诗歌中比在散文中更复杂，就不是读者因为训练有素而对它有所思想准备，而似乎是因为人们普遍认为，直截了当传达一种判断，是无需求助于韵律的，而诗歌中使用韵律，就使超越口语陈述形式成为合情合理，并且还暗示了若不使用诗的语言，则可用好几种口语陈述方式。但韵律本身就是有力武器，我们有必要单独考察它。至此，我以迂回的方法探讨了反面的含意。

韵律通过高度专断的诗歌节奏与可能存在的散文节奏的比较，使我们能将若干陈述合而为一。它的直接效果似乎作用于人的生理机能。例如，一种比脉搏快的节奏似乎是可控制的，使人兴奋的，它并不要求个人的同感；一种几乎跟脉搏一致的节奏听起来真挚并要求个人的同感；而一种比脉搏缓慢的节奏就象是丧钟，使人感到不祥和不可控制。但即使没有复杂的含意，而只是被人领悟了的简单节奏，一首诗的朗诵速度也须由意义

来决定。当然，读者领悟到的，不是象钟声那种单一节奏；如果“节奏”[rhythm] 这个词为一种单一的节奏（由于听觉坚持给诗歌强加上节奏，由于可卡因能使一拍变为若干拍），那么我们就应该使用本词的复数形式。音步、从句、诗行、句子、诗节或段落、整个诗章或标题，都是节奏单位，它们所构成的节奏线是一种完全取决于意义的非常复杂的事物。即使这样，它的解释方式也是由意义暗示出的。因此，格律是一种手段，它主要用于强调可能的含意，也同时对它们加以限制。虽然通观全书我似乎没有重视格律，但每逢关键地方我总是把它用作理解语法现象的一种工具。

不过，人们也可以把对韵律的使用与朦胧的使用对立起来，因为对韵律的兴趣会使诗人一叹三唱，而朦胧却是对词语的压缩手法。所以，我们在斯宾塞和马洛的诗中很少发现与题有关的朦胧，因为它们用了各种手段来保持诗的效果，使一个诗结[poetic knot]可以扩展到很长很长。而且我们完全没有发现，如果把一个词的分别用法凑到一起，它便会形成双关。当马洛要获得语言的朴实和韵律的成功时，往往是把一个句子的含意分散开来，在不同的几处地方使用它们。比如：

密安德尔　陛下的愿望不久就能实现，你会骑马凯旋，
　　穿过伯斯波利斯的。
　　（除了帖木尔及其随从其余全部退场）
帖木尔　骑马凯旋，穿过伯斯波利斯。
　　　当个君王难道不英勇吗？特契尔斯，
　　　乌桑卡森、特里达马斯，
　　　难道当一个君王，骑马凯旋，

穿过伯斯波利斯—— 这不是英雄无敌?[1]

帖木尔只能一次又一次地重复这些词语，因为它们使他感到万分惊讶。马洛对英雄精神的看法极其朴素简单，充满热情。因此，帖木尔在尽量表达了对荣耀的向往之后，在几个句子之后，还能在最后一行以毫无衰减的激情，以毫无掩饰的方式在第一句中大声表达自己的感情。这样，韵律上的单一本身也就成了获取节奏上的微妙效果的手段。正因为如此，同一行台词在这里重复了三遍，用了阿谀、惊讶和踌躇满志三种语气。假如让莎翁来写，定会将这三者包括在一行台词中。

浮士德，这些书，你的智慧和我们的经历，
将使我们获得所有的美名。
印度的摩尔人服从他们的西班牙主人，
所有元素的精灵
也都会成为我们三人的忠实仆从，
只要我们需要，它们会象雄狮，
象手执棍棒的阿尔梅因的骑兵一样
保卫我们。它们也会像
拉普兰的巨人，侍奉我们左右；
有时它们也会像妇女或未嫁的姑娘，
她们秀雅的眉梢上蕴藏的美，
胜过那爱神女王的雪白的胸脯；
它们从威尼斯拽来了庞大的船队，

① 见马洛《帖木尔》序幕。——译注

从美洲运来了金色的羊毛，
年复一年充塞着菲力普的宝库；
这一切都可能，只要博学的浮士德下定
　　决心。[1]

最后一行台词初看上去象是一种补充性句子。但当我们以整个剧的风格为背景来考察它时，就会把它当作可以放在第二和第三行之间的一个句子的一部分，而且早就在诗人的安排之中。一个条件从句被推延到一系列闪电般的诗行之后，在这些诗行产生了各自的效果之后仍然保持着同样的信念和坚定，本身就是英雄精神的表述。将以上两种解释结合起来，我们就可获得对瓦尔第斯的性格的全面印象。这些简洁而有力的语言本身的内容就极为丰富了；诗人没有必要再使这些诗行带上很多微妙的含意了。

在这里我所考虑的是一种韵律上的朦胧，它不包含语法方面或任何词语用法上的明显的朦胧。最后一个例子实际上属于以后章节的内容，因为它包含了瓦尔第斯的两种不同意见，并让它们互相协调。下面的一个例子也有同样作用，因为它包含了作者的两种感情。我引用它们是因为它们技巧很微妙。这种技巧不断被运用到第一类朦胧里。这些例子也许能充分表明它是有力的。

Aye, look, high heaven and earth ail
　from their prime foundation,

① 见马洛《浮士德博士的悲剧》。——译注

All thoughts to rive the heart are there,
  and all are vain;
Horror and scorn and hate and fear and
  indignation;
Oh why did I awake, when shall I sleep again?

(A. E. Housman, *Last Poems.*)

唉，看吧，天地都病入膏肓，
一切伤心的思想都在那儿，一切都是枉然；
恐怖、嘲弄、仇恨、畏惧和愤怒；
唉，我本当沉睡，却为何醒来？

A.E. 豪斯曼：《最后的诗》

第三行诗的高潮的主要格律是以仇恨为重音，前三个名词形成一个单位。由于该行多出一个音节，畏惧成了次重音，并与愤怒形成一个单位，这个单位即与前三个名词形成平衡。由于词之间的粘着力，畏惧被赋予了尊严感。但在这种有力和有决断的处理方法之外，还可能有另一种摇摆、零碎、不安和无力的组合方式，它将前四个名词分成两对，将畏惧和仇恨联系起来，使整个诗行无力而杂乱，而愤怒则孤立起来，与前面的内容格格不入。

前面谈到过斯宾塞，对韵律的任何探讨都不能忽视这位诗人。为了说明他的韵律的格局，也许我们只需指出他在《仙后》中造成诗节变化的某些方法就行了。他通过这种巧妙的变化而不是通过句子本身的暗示来说明自己对诗句的态度。与此同时，一旦这种态度得以确定，我们就更容易根据词语的意义而不是根据韵律的意义去描述它。在下一个摘自西德尼的例子

中，我将使用这一种方法。

斯宾塞使读者的注意力集中在他的诗节的变化上，包括1.他对古词语的使用。这种方法使读者对作品持谨慎态度，不冒然下直接判断；2. 相似的诗行衔接平稳；3. 感情变化较少较慢；4. 不断运用头韵、平行修饰语以及对心灵深处的充分陈述；以及5. 运用伟大诗节特有的令人神往的重复，结尾处永远留有余音。*ababbcbcc* 这一韵式可以分割为多种韵律形式，这些分割方式可用于多种格式。头四行通常直接满足听觉，没有大起大落。这样，关键的第五行的语法结构将诗行加以归类，这第五行是前面四行下跌后的一个小突起，它必须承接前四行，防止它们跟以下的部分脱节。

例如，第五行可以包含一个对句，用来完成前四行的意思。如果这样，诗节的开端较大，更具有叙述性，*ababb*，进而松散地发展，形成亚历山大体。它也可能象是对前四行的补充，似乎包含着稚气的认真，观点鲜明而不顾格律，而当我们看到格律并未受到破坏时便会感到释然。为了作出更有力或更严肃的陈述，第五行会另起一句作为第二个节的首行。这样，一节诗中就形成了两个较小较紧凑的单位，它们或重复教训，或在逻辑上互相冲突，或议论史事，或直抒胸臆，这两部分的共同韵式突出了它们的对比，而最后的亚历山大体诗行则以其庄严的格调使它们统一、协调起来。在我们充满激情时，可将第五行与两个四行（节）紧密相联，一气贯通，突出整个诗节的整体性，显示出某一高潮中所积聚的巨大能量。如果看成它与上下两节均无联系，它就会使整个诗节变得既平淡又无格律，象近乎散文风格的交谈，叙述一些零星的故事情节。如果以这部作品的著名章节之一为例来说明这些手法是怎样组合成更大的韵

律单位的，那将是十分有趣的。但是，既然我已指出对诗节的任何一种用法都包含了读者在领悟它时的那些用法，也许就足以表明斯宾塞所掌握的那些方法；说明他为什么没有必要再依赖朦胧的神威了。

这种单位的容量，可能的变换形式以及稳定性使人们产生一种类似恍惚的感觉，他们注视一个明亮的光点时就有这种感觉。人们需要将整个身心投入其中，将它的变化形式尽收眼底，而与此同时，他们无需将诗中的情景要素集中起来，为指导自己行动而进行判断。这样做的结果是：当诗中出现概念上的朦胧时，这些朦胧的要素就不是一时一刻的细节，而是整个的文化体系。诗人可以在他的仙境中注入宗教的、古典的和有关骑士的内容，诗入以他的持久的、弥漫的思想给人这样的印象：他并不忽略它们之间的差异，而是让它们的价值体系各得其所，似乎互相之间隔着一定距离而互不干扰。

英国文学作品中这种将“扩散”用作“朦胧”的替身或“朦胧”的一个特殊分支的，也许要首推锡德尼的那些烩炙人口的六行诗节，它们跟英语的通常形式及后来的发展差别大得惊人。这次我可要好好引用一番：

斯特雷封　你们这些热爱长满青草的山峦的牧羊之神，
你们这些在幽谷之泉出没的仙女们，
你们这些喜欢自由静谧的森林的山神们，
请你们倾耳欣赏这优美的音乐，
它给我的苦恼带来了黎明，
牵拽着悲哀走向每一个黄昏。

克雷奥斯　呵，水星，你这第一个走向黄昏的天神，

呵，荒山野岭中来自天上的女猎人，

呵，以黎明命名的可爱的星辰，

在我的声音充满这忧郁的山谷的时候，

请你们倾耳欣赏这优美的音乐，

这常常在密林中激起回声的音乐。

斯特雷封　我曾是森林中自由的居民，

那里我白天躲避阳光，晚上游乐玩耍，

曾因奏出美妙的乐曲而受到尊敬，

现在却被放逐到这可怕的山林，

放逐到这肮脏而折磨人的幽谷；

每天早晨都变成怕见阳光的鸱鸺。

克雷奥斯　我曾经每天早晨兴高采烈，

猎取林中的飞禽走兽，

我曾是充满这些幽谷的音乐，

现在我是这样郁郁不乐，整天都是黄昏，

我无比沮丧，把小丘当成高山，

用哭声而不是音乐充满这些山谷。

斯特雷封　我那无限美妙的乐曲好久以来

就成了清晨的悲号，

带着凄婉爬上最高的山峰；

我的思想早就从森林变成了沙漠；

我的欢乐早已进入黄昏，

我的尊严被投进倍遭践踏的山谷。

克雷奥斯　山谷中快乐的居民好久以来
　就要我停止这奇怪而刺耳的乐曲，
　我干扰了他们白日的劳作，晚间的娱乐；
　好久以来我就仇恨夜晚，更仇恨早晨，
　好久以来思潮就象林中野兽追逐着我，
　逼得我只想在大山底下藏身。

斯特雷封　我好象看见巍峨雄峻的山峰
　变成了低洼可悲的深谷；
　我好象在这不祥的森林中听见
　夜莺在学着鸱鸺歌唱；
　我好象感到这里清晨的安逸
　已变成黄昏的死寂。

克雷奥斯　太阳刚刚开始攀登山岗，
　我却看到一个肮脏多云的黄昏，
　清早我闻到山谷中的花香，
　却象闻到刺鼻的臭气；
　我听到甜美的音乐，
　却象听到林中被害人凄厉的叫声。

斯特雷封　我想烧光这森林的所有树木，
　每天黄昏我都想跟太阳诀别；
　我诅咒音乐的无聊的发明者，

我嫉恨那些崇高的山峰；
我无限鄙视这些卑贱的山谷，
我厌恶夜晚、白天、黎明。

克雷奥斯 我的祈祷成了对我自己的诅咒，
我胸中的火焰比森林大火还旺还高；
我的尊严比最低的山谷还卑下，
每个黄昏我都希望不再见到下一个黄昏，
我在大山面前感到无比羞愧，
我要堵住耳朵，否则会为音乐发疯。

斯特雷封 因为她全身充满音乐，
她比红彤彤的朝阳还要美丽夺目，
她的尊严胜过那巍峨的山峰，
她的身段比森林中的杉树还要挺拔，
因为她从这昏暗的山谷中取走两个太阳，
我才被抛进了永恒的夜晚。

克雷奥斯 因为阿尔卑斯跟她相比成了山谷；
她一句话便从天宇上招来了音乐，
当她来临时，太阳在傍晚也会升起。
她走到哪儿，哪儿就是早晨，
呵，她已离开，离开了我们被玷污的森林，
我们青翠的山岭就变成了荒漠。

斯特雷封 这些山岭可以作证，这些山谷

也可作证。

克雷奥斯　这被我们的音乐破坏的森林也
　可作证。

斯特雷封　这就是我们的晨歌，
克雷奥斯　我们的晚唱。[1]

无论这首诗的结构多么丰富，都是带着悲怆和不变的单调，徒然叩击同样的门扉。山峰、山谷、森林、音乐、黄昏、清晨，克雷奥斯和斯特雷封只是在这些词语上才暂时中斯他们的悲号，这些词勾勒出他们的世界，构成了他们的环境。当我们在似乎漫无目的地重复了十三次的大同小异的诗节中搜寻他们失恋中的沉闷的田园生活时，我们似乎能够析出这些概念全部可能的意义。这样，我们就可以只从一个句子（实际上就是本诗最后一句）中就得到了它们全部可能的含意。为了说明这一点，我必须对前十二小节作一简短回顾，看看这些词是如何被运用的。

山峰是潘[2]经常出没纵欲寻欢的地方，也是狄安娜[3]保持贞洁的地方。这两位神都是斯特雷封和克雷奥斯这对情人求助的对象。山这个复数名词暗示着被囚禁、被放逐；无计可施和虚弱无力，或暗示困难与成功，令人羡慕或感到属于自己的伟大

① 见锡德尼［Sir Philip Sidney 1554—1586］的《阿卡迪亚》——译注
② Pan，希腊神话中的山林之神。——译注
③ Diana，罗马神话中的月神。——译注

（从而你感到自己无能或有力）；它们或给你死亡的静寂与绝望。它们离你十分遥远，太阳在它们背后升起又落下，它们又离你很近，将你困锁在山谷里，它们是杳无人迹的荒野，宽广的牧场，夏天里你放牧牛群的地方。

山谷中居住着你可能会向其求助的宁芙[1]，也是你常常居住的地方。它们是你整个世界，但又是那样狭小。你高声一呼，四周都会响应。它们跟山峰相对，或者作为安全舒适的地方，或者作为卑贱和痛苦之所在；它们既可能鲜花遍地，温暖宜人，又可能黑暗而幽深。

虽然森林既有价值又为人所熟悉，却是荒凉的，隐伏着危险；林中既有夜莺又有鸱鸺；这里的野兽虽然凶猛，却能给猎手快乐；森林之火不是有用的便是毁灭性的；它虽然荒凉贫瘠，却任人观赏，高大的树干就是骄傲的象征。

音乐可以表达快乐或悲哀，既不如谈话直接又比谈话直接，因而跟人们对田园风景的人物印象联系起来；人们感到这些人物既粗俗又太文雅。音乐既可使旁观者高兴，也使他们沮丧；虽然它伴随绝望和天鹅之死，但又可以拥有那女人的生气勃勃的风韵；还可以是天国的居民。

早晨带来希望、光明和劳动；黄昏带来休息、玩耍和绝望。它们是自然的变化，是一天乏味的周而复始；它们的一个保护者是人们不敢直呼其名的金星，另一个保护者是与黎明无缘的水星。早晨还有一义，这种意义在第十一版及以后的版本中某一处的聪明而富于启示的印刷错误[2]中得到了强调：

---

[1] Nymph：希腊神话中居于山林水泽的仙女。——译注

[2] 指将morning（晨）误印成mourning（哀）。——译注

At whose approach the sun rose in the evening,
Who where she went bore in her forehead *mourning*,
Is gone, is gone, from these our spoiled forrests,
Turning to deserts our best *pastor'd* mountaines.
当她来临时，太阳在傍晚也会升起，
她走到哪儿，就给那儿带来哀愁，
她已离开，离开了被玷污的森林，
我们牧羊人的山岭就变成了荒漠。

这种形式通过这些词语的重点运用，逐渐引起我们对它们的兴趣，从而发挥作用。由于反复，这些词的全部潜在含义都表现了出来，而每一种含义又被用来造成一种简单的奇喻。所以，当诗中一直流露的抱怨之情被揭示无余时（我无意以此贬低诗中逐渐加强的气势，而有心赞美它的内容的单一），一系列对野外景色的感受以及人们对待它们的通常态度都变成了悲哀的元素，在人们心中聚合成一种感情节奏。

我将这首诗放到最后关于韵律的讨论里，而讨论它的韵律也只是为了指出它的恢宏气势；这无非是要证明：只有通过说明这首诗对词语的积累使用，才能最有效地解释它的韵律。很少有诗人能象锡德尼这样在用词时平稳地挖掘出它们的意义。尽管这一形式可能有局限，但是这样大胆地接受局限、构思这样庞大的结构、并在其中表现持续不变的感情的能力，自锡德尼的时代之后就不复存在了。

[附 录]

戏剧讽刺效果[①]

“从几个方面来看都有效”对戏剧反语也适用。在结束本章之前我想对此谈谈自己的看法。前面讨论过的《麦克白》中有一段台词借助朦胧将“感情误置”[pathetic falacy]强加给读者，通过角色谈论景色，诱使读者去接受潜藏的非理性的或原始的思想方式。这是一种重要的手法，对于它的明显作用，有必要作一详细阐述。下面我将要考察出自辛格的《戴尔德娜的忧患》中的一个例子。

作者告诉我们，戴尔德娜的美貌盖世无双，她孤独地在森林里被抚养成人，以便成为老康丘罗王的王后。作者预示了麻烦：她任性固执，在森林中遇见了奈西，宁愿嫁给这个年青人。康丘罗王来看她，要她三天之后与自己成婚，说完后就离开她返回都城。戴尔德娜问她的乳母谁可以救她——乳母行不行呀？某个伟人行不行呀？奈西行不行呀？她得到的只是一连串的否

① 即dramatic irony，从观众对台词或剧情的理解中产生，而剧中人又不曾认识到的效果。——译注

定：

拉瓦恰姆　归根结底，没有谁能与康丘罗王作对，我们全在说蠢话。因为谁要是和他作对，谁就只会招惹痛苦，只会短命的。（她转过身去。戴尔德娜笔直地站着，怀着兴奋走到窗口，往外眺望。）

戴尔德娜　山洪淹没了山沟里的跳墩石。今晚山里会有暴风雨吗？

拉瓦恰姆　跳墩石的确被水淹了，我想今晚一定是这些年来最可怕的一个晚上。

听到这些话，戴尔德娜"打开衣橱，扯出衣衫和花毯"，把自己打扮得象一位王后，等待年轻王子们的来临。

由于多种原因，暴风雨在这里很有戏剧效果。作为情节的一部分，它使奈西及其兄弟在戴尔德娜期待他们的时候前来避雨；根据古典的悲剧模式，它使发生事情的这一天非同寻常，预示这一天有重大事件发生；由于暴风雨的缘故，其他人到达该处不容易，因而该地成了个独立的地点。此外，我们还对康丘罗王的处境产生了怀疑，这就引出了几层暗示。如果我们设想他已经走过了跳墩石，那么淹没它们的洪水就意味着她走向康丘罗及其王宫以及她将来生活的安全道路已被切断了；这正是她可以把自己跟奈西分隔开来的良机；她在剧中通过自己的选择英勇地干了一些事。这些事或者是作为一种对徒然无效的英雄行为的鼓励，或者是作为一种对它的讽刺，现在都由天气通过无声的表演给完成了。她为自己招惹的所有麻烦都有先兆，都是她所无力控制的。如果我们设想康丘罗王还没有走过跳墩石，

那他就可能返回，她就可能不得不跟他呆在一起；事实上，这两种情况对她都一样，因为康丘罗三天之后反正会来娶她。她是在以她的勇气和忠贞来与左右她命运的冷漠的上天抗争；天气成了她反抗的对象，但它是不可抗拒的力量之一，也是她不得不立即反抗的敌对力量。如果我们设想康丘罗王正在过跳墩石，那么天气就成了她的盟友，当她想到康丘罗可能被洪水淹死时，就会感到一种激励她反抗的力量。

既然暴风雨有这样丰富的含意，它必须受到特别注意。要做到这一点，我们应该指出对话的调子在某一处的变化。前面一系列问题最关键的一个得了一个错误的回答：奈西是能够帮她的，但她的乳母说不能。由于这一问题集聚了强大的能量，由于这能量受到了否定回答的压抑，因此它爆发出来，冲出窗口进入一个更宽广的世界。由于我们在窗外发现的不是外部世界的冷漠，不是默然接受没有任何希望这一说法，而是天空中更大的能量的释放以及对她的激情的响应，我们更把暴风雨跟情节相比较，在惊惧中产生了感情误置。大自然既不是支持她也不是反对她，既不是她的命运也不是她的仆人；这里的感情误置更一般地说明，大自然也象是观众，被激起了复杂的情感，它是以上四者的综合。这里的戏剧效果是复杂的，当然对于情节剧的最原始的形式来说，它也是正常的。我要说明的是，如果一个感情误置要引起激烈的情感响应，那必须通过朦胧强加给读者。

由于暴风雨通过诸种手段被深深地印在观众的记忆中，因此在悲剧即将结束时对它的一点暗示就产生了一种戏剧讽刺效果。这时奈西已被杀死，康丘罗王占有了戴尔德娜。

戴——不要用手来碰我。

康——别人的手还要碰你的，树林里布满了我的士兵。

戴——康丘罗，谁敢去跟夜晚打开的坟墓作战呢？

夜已经够黑了。当然，她的主要意思是，一旦她自杀，就再也不可能被战胜。但是她自己在戏的开头却不能跟夜的怂恿作斗争，当时她跟奈西一同逃走，打开了如今才装进尸体的坟墓；她也不能跟倦怠，跟这故事转折点作斗争，这倦怠使她感到幸福不会永远存在，还使他们回到爱尔兰他们的敌人身边。这第三个黑夜在某种意义上包含了前两个的含义。它使我们感到虽然这对恋人在一起愉快地生活了七年，剧中时间上的统一却得到了保持。由于如此，坟墓不光是戴尔德娜一人的坟墓（康丘罗王无法与这坟墓作斗争）；戴尔德娜失去了一切希望，因为她无法跟奈西长眠其中的坟墓作斗争。这样，英雄行为自身就包含了导致失败的更深的戏剧讽刺。这就是说，康与戴一样，他在任何一个黑夜的行动都为戴或奈西打开坟墓；也与戴一样，无法跟它们斗争；在康杀死奈之后，戴不再能忍受康，康也不能阻止戴走向坟墓。最后，这里还有戴对康的威胁，那就是使坟墓不仅属于她和奈，还要属于康。她对死的选择，或者他致她于死的力量，也会结果他自己的性命。而康确实因此变得老态龙钟，失去了目标，呆若木鸡地希着眼前的路。由于坟墓成了三个人的归宿，因此有了概括的作用，指出了所有的主角、配角必死的命运："所有的生命都不可解释地被终止；所有的努力都不可靠，都是徒劳；在摧毁我们的力量之前我们都是虚弱的，在死亡的面前，所有的人都不分敌友属于一方。"

这里的含意是，所有的角色都是处于同样地位的人，他们都理解同样的态度，虽然他们不一定采取同样的态度，这种含

意对某些类型的剧非常重要，常常被称为剧中的“要旨”。不过，它不如戏剧讽刺那样受到批评家的重视，因为（作为那种手段的较为隐蔽的形式）人们在欣赏它时并不需要注意到它，因而不仅不易被他们注意到，而且注意到也无甚用处。对于辛格的有限的、说教般的悲观主义，它却是一种有力的武器。请看看下面的一段对话，这一对恋人不知是否该回爱尔兰去，在那里等待他们的是死神，还是属于他们的社会地位。

奈西　如果我们在这儿的时间已经到了尽头，我们就应该离开安内尔和阿丹到东方的森林中去，因为如果两人全心全意相爱，就应该远离所有的人，走吧，我们就永远也不会有什么危险。

戴　没有什么安全的地方，奈西。在这世界的边缘上，……我看见他们就在幽静的森林里为我们挖掘坟墓，把泥土抛在新鲜和枯黄的树叶上面。

奈　跟我走吧，戴尔德娜。我们不去想什么安全和坟墓，我们只要住在白昼和长夜之间的一个小角落里。

戴　我们现在就处在白昼和只有无尽睡眠的长夜之间。难道走向切近的死亡不比低头耷脑、吃力爬行好些？不比在某一天看见甜蜜温柔的爱情开始枯萎好些？

这些话用来表达戴想要表达的复杂而阴郁的意思，似乎简单得可笑，但正是奈西首先暗示了这样的想法，现在又力图使她摆脱它。由于他心灵深处同意她的看法，因此，尽管他想方设法来安慰她，他的话中仍不免有死亡的阴影。在伊丽莎白时代的剧作中，就找不到这样赤裸裸、能左右情节发展的效果。因为

在那个时代的剧中，使剧中人互相对立的力量更强大。这种手法随时都在起作用，但我所知道的在沙翁作品中最有力的例子恰恰来自一个思想内容最简单的一场戏，剧中以自我为中心的强烈忧虑被用来保持一种情绪。

西西涅斯　他是一颗必须割去的痈疽。

米尼涅斯　哦，他是一只生着痈疽的脚，

　　砍断它会致人于死命，治愈它却是容易的。(他接着说，如果他们杀死这位英雄，无异恩将仇报。)

布鲁托斯　……当他热爱他的国家时，他的国家也尊重他。

米　脚上如果长了痈疽，人们也就不尊重它！

布　我们不想听你再说下去了，追到他家里去，把他拖出来，他是一种能够传染的恶病，不要让他的流毒沾到别人身上。

米　再听我说一句，只一句话。你们现在的行动都是出于一时的气愤，就象纵虎出笼一样，当你们发现自己办事鲁莽时，要再把笨重的铅块系在虎腿上就来不及了，要循序渐进，以免引起内争(因为他还是有拥戴者的)，使伟大的罗马在罗马人自己手里毁掉。①

沃伯顿想对西西尼奥斯长篇大论地将痈疽解释一番。当然这样的言论对考里欧雷诺斯不仅毫无好处，而且出自一个朋友之口也是够奇怪的。如果一只患了痈疽的脚不砍掉于人就有生命之忧，那么，不尊重脚以往的功劳也就不算忘恩负义。当然，你也可以认为它是一种戏剧讽刺，指出对方至今还没认识到自己

---

① 参见“科利奥兰纳斯”第三幕第一场。——译注

的处境。但这种戏剧讽刺必须来源于对他们的感情的理解，双方都使用了同样的比喻，尽管他们知道自己从中得出的结论完全不同。米尼涅斯在第二处道白中流露出的讽刺，他自己和别人一样能感觉到。在这里他用的“一时的愤怒”、“鲁莽”以及“发现太晚”等既可能暗指护民官[1]也可能暗指科利奥兰纳斯本人；而恰恰因为护民官们“循序渐进”，没有及时杀掉科利奥兰纳斯，才使罗马差点在一个“罗马人手里毁掉”。

我们这里所讨论的是一种判断上的戏剧性朦胧，这种朦胧对观众的意义比对剧中人的意义更大。因此，米尼涅斯虽然显得象是科的同党，但却不得不在很大程度上同意护民官们要把他们争论的问题弄个一清二楚的意见。这里，显然是组织安排情节的一种重要手段，而且可以用来使剧情的动因复杂化。也正是用了这样的手法，莎翁才成功地塑造了恶棍伊阿古。不过，这恶棍是一个难以捉摸的人物——如果你认真分析一下他的性格的话。在《威尼斯商人》开匣子一场中，还有一个更简单的例子：波西娅由于过分孝顺，不能不执行她父亲的灾难性遗命；她完全同意了父亲的计划（“如果你真的爱我，我就会抽中的。”）然而在巴萨尼奥作选择的时候，她却让乐队奏乐唱起一首每句词的结尾跟“铅”[lead]押韵的、最后又以棺椁的隐喻结尾的歌。作者虽然并非真的要以此让观众认为波西娅是借此给巴萨尼奥“递点子”，但没有将它归结为道德问题，而是把它写得合情合理。她也很可以明白告诉巴萨尼奥的，因为她可能认为他听不出来；这支歌是对在场的所有人解释匣子的奥秘，观众可以认为巴懂得了其中的妙处，它通过用另一种形式重复这一问

① 指西西涅斯和布鲁托斯。——译注

题增强了戏剧紧张，而且又使在场的其他角色认为巴是无可怀疑的幸运儿。

作者使读者一方面怀疑波西娅的诚实，同时又怀疑巴对她的感情。他之所以比其他求婚者显得优越，都是因为一些不足挂齿的品质，而且比别人更坦白地承认求婚的金钱目的。但莎翁喜爱这些成功的暴发户，爱他们的无耻和自欺，而为巴的选择作提示的歌词也同时对巴作了肯定。爱情虽然不足道，虽然不能持久，却是诗的尊严的基础，我们为它敲丧钟就象为人敲丧钟一样。[1]铅是人生的一种基本要素——不可避免的死亡，人在获得自己所希望的东西之前，在欣赏剧中的诗意之前，必须接受它，选择它。爱情只能掩蔽铅，铅必能保持爱情。

这种含蓄反语是一种带着宽容的怀疑，它同时既可认为某人有罪，又可认为他无罪。这是一种常见的重要手法。既然海伦一方面对自己导致那么多英雄死亡感到悲伤，另一方面又因为拥有织着他们形象的挂毯而感到骄傲；既然谁也不会因为阿喀琉斯那“刀枪不入的身体披着坚不可摧的铠甲”而怀疑他的勇气；既然在克西马尼园[2]睡大觉的人是象圣·路加所说的那样是因为悲伤而睡；既然拉辛剧中的忒修利斯用神的力量杀死了伊波利特但又没有杀死他；那么波西娅的歌并不比它们更自相矛盾。这种矛盾在文学中极容易为人理解，因为一个人认识朋友的过程必定总是交织着这样的疑团，不乏这样的虚伪的表现。人们常常不能同时做两种事情，但是他们却必须作好某种准备以同时应付它们；无论他们选择哪一件，他们都仍会去设

① 参阅《威尼斯商人》第三幕第二场。——译注

② 耶稣被犹大出卖的地方。见《圣经·马太福音》26章37节。——译注

想如果他们作了另一种选择，该会用什么样的方式来保持自尊。我们只有同时想到两种可能时，才能理解他们。

戏剧反语对本书的目的来说是一种有趣的手段，因为它给了我们一种可理解的方式，这种方式使读者在阅读一部剧本的某一部分时，能够联想到该剧其余部分。它给我们一个理解天才著作的工具。这种作品如同奇迹，其风格使其个性渗透到它的每一个部分，其题材包含了其形式的缩影，其组织具有生物有机特性。例如，把麦克白叫成考特爵士的使者告诉他，[①]邓肯国王

得知你出现在挪威的浩浩大军之中，毫不惧怕亲手造成的死亡惨象。

这句话不太象直接出自一个王室使者之口。他为什么会以为一位战士在使敌人失去伤害性后还惧怕敌人？我们不懂其中的缘由。但这却恰恰是麦克白在邓肯的尸体上得到的感觉。如果此话是邓肯说的，那么这位国王一定相当了解麦克白的思想方法。读者在此处会怀着一种道德的分析态度，认为这种独特的见解必定产生于一种对习俗的奇怪的感觉，这种习俗造成人们对不同场合的杀人有着不同的反应。因此，说话人一边说这些话，一边想到了谋杀和战斗，并把这种想法暗示给了读者。从反面去理解，我们则可以追溯事情的起因。人们会怀疑麦克白是否怕死的惨象。这个剧一开始就把麦描写成一个既孔武有力又胆战

① 原文此处有误。以下引文应是苏格兰贵族洛斯的话。见《麦克白》第一幕第三场。——译注

心惊的形象，他不对周围的危险畏缩，却不断向死亡的惨象发起攻击，这种形象似乎是独立的戏剧反讽，造成了全剧的总体效果，没有对它的补充部分作任何强调。这一补充部分是：

我不敢回想刚才所干的事，
更没有胆量去看它一眼。

在这里，一个反讽的两个部分几乎各自独立地被表达出来了，你在听到其中之一时，用不着去联想另一个。但在许多情况下，莎翁并不这样照顾观众。他的讽刺只为了取悦评论家，而不是首场观众。我要用另一个例子来结束这拉杂的讨论。在这里，考狄丽亚不愿为申明她的爱或分得应有的财产作任何表白。

李尔　没有什么说的就只能换得无任何财产。重新说过。

六百行之后，剧中弄人唱起了一些莫名其妙的歌谣。

李尔　这些歌什么意思也没有，傻瓜。
弄人　那么它们就象是拿不到讼费的律师一样，我的歌都白唱了。老伯伯，你不能从没有意思的话里，找出一点意思来吗？
李尔：呵，我不能，孩子。
任何东西都不可能无中生有。
弄人：（对肯特）请您告诉他，他的土地收到那么多租金，

他不会相信一个傻瓜的话的。[1]

如果你不能将第二段引文与第一段联系起来，那么第二段所能暗示的就只有损失造成的苦痛，弄人的唠叨。只有当你把这两段相隔老远的话有意识地联系起来时，才能理解李尔的意思。这就是，是他，而不是小女儿考狄丽亚，先前曾乞求过爱；如果她事先知道他会怎样对待她，就理该什么也不说；或者，宠坏大女儿里甘和二女儿高纳利尔并不是他的过错，因为教养并不会造就他们的任何性格；他也可能想说这些话实在是自己成熟的经验教训；还可能想说不可能从他身上得到任何东西，因为他已失去一切而变得一贫如洗。他说这话时语气亲切热情得出奇，根本不顾面子，似乎弄人的话就是他的幻觉，因为这些话给他的爱是不要代价的，面弄人实际上表现了李尔的外化的分裂的人格。大多数人由于过于熟悉剧本，没有认识到它的效果取决于道白中包含的戏剧反讽。在第一次听到它时是很难注意到它的。

这些剧中所包含的丰富的前后呼应影射以及细节描绘在某种程度上也许取决于创作它们的环境，由于莎翁这些剧本往往是根据剧团已有的或正在使用的本子加工而成的，他和演员们都非常熟悉这些本子；也可能是由于每一次重新上演或在宫廷的特殊场合演出的剧本总是经过了他的补充和修改；也许由于剧团的某一个演员坚持扮演某一角色，还可能由于连续上演的时间不长等等。最后一个原因会避免演员厌倦剧本，其它的原因则使他们获得对剧本的虽不深刻但却详细的了解——这种了

① 莎士比亚，《李尔王》第一幕第三场。——译注

解使他们能在台下也随便引用几句台词——，产生一种不断补充剧本的欲望，一种看到相隔较远的文字之间的联系的能力，一种建立在对剧本的熟悉基础上的对剧中次要角色的兴趣。莎翁似乎在他的同仁中假定了这一切，而在这些同仁之外他的知音却寥寥无几。莎翁对开本的舞台指导似乎有些错误，其中还可找到这种感觉的某些奇妙的痕迹。在《皆大欢喜》中，次要人物E爵士和G爵士中的字母很可能就是演员姓氏的第一个字母；此外法国人E、船长C这些表现出当时的排练的亲切气氛的印记也歪歪斜斜地留在剧本上了。不管怎么说，法国人E和G爵士是记得清三百行以前的台词是什么的。法国人E和C爵士很愿意更加熟知自己的角色，关于这两者，我们可以给予许多细节，甚至使布拉德雷[Bradley]教授得以将剧本当成文献材料，从中引出大篇传记；如果不考虑别的什么人，那么，就为了对戏剧有兴趣的观众，我们也可以运用那些巧妙的互为补充、互为反衬的"机关"，这些语言手法现在正是学者们所作的发现哩！

第二章

朦胧可以被展示在三个可能的、重要的层次或领域之中。在第一个领域里，逻辑或语法是不规范的；在第二个领域里，人们必须有意识地理解朦胧；在第三个领域里，表现出了心理的复杂性。我们对这三个领域里的第一个领域，最少有胡言乱语的危险。把它弄清楚是很重要的。迄今为止它也是批评家们最少注意的。我的这七种朦胧类型，并不是一个适用方便的框架，而是用来表明逻辑混乱逐次升级的阶梯。但是，我将继续应用和讨论其它两种等级的标准，何况这三者也并非全然相互独立。因此，我这以后举的例子对于那些粗心的人来说，一般会较以往的例子更为"朦胧"。

在词或句法中，当两种或两种以上的意义融而为一的时候，便出现了第二种朦胧的情况。甚至在作者本人的头脑中也存在着几种意义。这并非如同在第一种朦胧中的那样，只是有意义上的不同侧重。稍加留心阅读，便可分析出另一种意义。这种朦胧较之以后要提到的任何一种都更为普遍，因此我将花最大的篇幅来讨论它。

我认为，下面的例子表明了朦胧的逻辑程度和心理程度的

区别；因为其中的思想是复杂的，或者说，至少是有疑义的，但其中的情感却十分直接地流露出来。

Cupid is winged and doth range;
Her country so my love doth change.
But change she earth, or change she sky,
Yet I will love her till I die.

(Anon., *Oxford Book.*)

邱比特已鼓起双翼要启程，
我的爱将随她而改变国度。
纵然她改换天地，
我也要爱她至死。

(无名氏《牛津英诗选》)

对这几行诗我们可作如下理解："纵然她从世界的这个地区搬迁到我不可企及的地方去，我也爱她；纵然她去生活在不同的天空下，我也爱她；纵然她从这地球和这天空搬迁到另一个星球，我也爱她；纵然她进入一个我不能追随而去的社会和知识的领域，我也爱她，纵然她改变我现在所具有的天地，向我表明她不值得崇拜，从而打碎了我生活其中的、崇拜的幻影，我也爱她；纵然她离我而去，因而把我脚下的大地变得充斥着欲望和不安，把我头上的天空变成绝望，我也爱她；即令她既有意志也有力量搅乱整个人类的美好理想[heaven]和整个社会系统 [earth]，我也爱她；她可以放弃她的信仰，或者因为正义的惩罚而成为被放逐的罪人，这样来改变她现在所有的天空 [sky] 和大地 [earth]，但我仍然爱她；她可以杀死我来改变我

的世界［earth］，但结果我仍将继续爱她。

我好象只是在这儿列举不同种类的变化，这当然不会表示出直接的朦胧；但是“change”［改变］这个词的意义可以是“从一处移向另一处”，或者，“换掉你所有的东西”，“earth”［大地］这个词可以是诗中女士的或诗人的个人世界，或者指的是整个人类的世界。从这些词当中抽取出来的所有的这些意义都是这些词明确表达出的直接意义，但这首诗的整个魅力却在它那过分的、超出常情的单纯。

但是，总的说来，逻辑意义的复杂应立足于思想的复杂，即使是最终只有一种主要的意义，也应如此，这才符合第二种朦胧的情况。举例来说，如果第一种类型的朦胧的例子是用一个明喻，这个明喻用几种不同的方式解释均说得通的话，那么第二种类型的例子便是同时用几个不同的明喻，正如莎士比亚在下面这个例子里所作的那样。在这类事情上避开莎士比亚不谈是不可能的，这一方面是因为他运用语言的方式不可匹敌地丰富，另方面也是因为人们已广泛研究了他对语言的应用。因此研究者们在莎士比亚的作品中没有什么好干的，他很容易找到他所寻找的东西，同时也可找到证据表明他不是在自己的思想里编织想象。

莎士比亚《麦克白》一剧中麦克白的这几句台词可作为一个能说明问题的例子：

> If it were done, when 'tis done, then' twere well
> It were done quickly;
> 要是干了以后就完了，

那么还是快一点干；[1]

（双重句法，因为你可以在每行的结尾停顿。）

If th' Assassination
Could trammell up the Consequence, and catch
With his surcease, Success; that but…
要是凭着暗杀
便可以攫取美满的后果
又可以排除一切后患；

这些话是在仆人们往来的甬道里压低声音说出来的，那儿笼罩着阴森的气氛，使得这些话本身便具有一种令人恐惧的力量，在说话者的思想里这些话的意义也不是十分明朗的。"consequence"意思是"不期的结果，接着发生的事情（虽然并非偶然联系在一起的事），"或者，正如在"a person of consequence"［举足轻重的人物］中一样，意思是指的那种使国王也望而却步的神圣。"trammel"是一个专门的技术词汇，用来表示网鸟，用特有的方式拴马脚，用钩吊起锅，在轨道上撬动或开动有轨车等意思。"surcease"意思是完成，在中途终止法律诉讼的程序，或者表示驳回判决；这个词的词头词尾使人联想起"Surfeit"［暴食］和"decease"［亡故］，这正如"assassination"［暗杀］这个词的清辅音［S］［S］［ʃ］使人联想起说话者说话时的切齿的嘘嘘声，它的词形使人联想起"assess"［估价］，也如同"surpersession"［废弃］这个词一样，它使人联想

① 见朱生豪译《莎士比亚戏剧全集》，以下莎剧译文，均出自此书，不另注。——译注

起“sedere”这个词，因而联想起把权势者从他们的座位上打下来。“His”[他的]这个词既可是指邓肯的，也可是指暗杀[assassination] 的，也可是指“后果”[consequenoe] 的。“success”[成功] 意指美满的结果，也可指无所谓美满与否的结果，也可指得到王位 [succession]。在这些歧义纷繁的词汇中，只有“catch”这个词是意义单一的，它表示一种行为，它表示人们处理治国之道时缺乏能力，好比一个驾着雷云的小孩去抓月亮。你不能同时记住所有的这些意义；不管你如何频繁地阅读这段话，它仍然是一个谋杀者的咒语，他披头散发，在黑暗中踱来踱去。

显然，句法结构的朦胧——不是词汇的朦胧——在诗歌中虽然很普遍，一旦达到这样的程度，便势必要引起混乱。一般说来，这种朦胧一定是用来造成一种不同的效果的。在只存在有一个主要意义的地方（这正是我们现在考虑的），这种手段便用来产生一个各部分互相渗透的实体，正如下面的从莎士比亚十四行诗里选来的例子一样；在这个实体里，一些词汇短语既可以和前面的句子发生联系，也可和后面的句子发生联系，同时又不会造成思想意义的中断。

> But heaven in thy creation did decree
> That in thy face sweet love should ever dwell,
> Whate'er thy thoughts or thy heart's workings be,
> Thy looks should nothing thence, hut sweetness
> tell.
>
> (*xciii.*)

> 但是上帝在决定造你的时候
> 就将甜爱永远居住在你脸上；

于是无论你心里动什么念头
你的模样儿总是一副可爱相。

（十四行诗第九十三）

你既可在第三行之前打上句号，也可在第三行后打上句号。

That tongue that tells the story of thy days
(Making lascivious comments on thy sport)
Cannot dispraise, but in a kind of praise,
Naming thy name, blesses an ill report.

(*xcv.*)

那讲出你日常生活故事的舌头，
把你的游乐评论为放荡的嬉戏，
好象是责难，其实是赞不绝口，
一提你姓名，坏名气就有了福气。

（十四行诗第九十五）

"blesses" 这个动词的主语既可是 "tongue"［舌头］，也可是 "naming"［叫做，称为］，"but in the kind of praise"［赞不绝口］既可限制 "blesses"，也可限制 "dispraise"［责难］。这些手段用来处理十四行诗这种形式特别有用，因为它们有助于把一种单一思想内容的各种推演方式与由这种单一思想内容紧密交织起来的音韵结构结合起来。[①]

① 见屠岸译《莎士比亚十四行诗》，以下凡莎氏十四行诗，均采自此，不另注。——译注

文学作品中常常有种种标点符号的妙用，它们一般是用来表达节奏的变化的。在下面这首十四行诗中，标点符号的妙用却造成了语法的变化。

If thou survive my well contented daye
When that churle death my hones with dust shall cover
And shalt by fortune once more re—survey：
These poor rude lines of thy deceased Lover：
Compare them with the bettering of the time，…

(*xxxii.*)

如果我已经满足，让粗鄙的死
把黄土盖上我骨头，而你还健康，
并且，你偶尔又重新翻阅我的诗——
你已故爱友的粗糙潦草的诗行，
请拿你当代更好的诗句来比较；

(十四行诗第三十二)

第四行诗处于两个冒号之间，表达了此诗的整个的哀婉份量，是该诗其余部份在此转折的转捩点。"Re—survey" 这个词可以被当成不及物动词，于是第四行便作为 "them" 的同位语而和第五行发生关系了，但我并不是说第三行或第五行可以没有第四行而成立，事实上第四行和这两行都接近，而同时又独立于它们，这样一来这首诗便更显得不自然或者它似乎是从某个墓志铭中摘录下来的一段话。

Thou doost love her, because thou knowest I love her,
And for my sake even so doth she abuse me,
Suffering my friend for my sake to approve her,
If I loose thee, my loss is my love's gaine,
And loosing her, my friend hath found that losse…

(*xlii.*)

你爱她，正因为你知道我对她有情；
同样，她也是为了我而把我糟蹋，
而容许我朋友为了我而把她占领。
失去你，这损失是我的情人的获得，
失去她，我的朋友又找到了那损失。

（十四行诗第四十二）

倘若第三行或和前面的诗行发生关系，或和后面的诗行发生关系，那么“suffering”［使受难］一词的主语就或者是“she”［她］，或者是“I”［我］。在这儿，这修辞手段虽然不只是一种节奏手段，却也并未表达深层的意义。伊丽莎白时代的诗人写这种与上、下文均可发生关系的诗行是训练有素的，例如在他们的系列十四行诗中。邓恩［Donne］的系列十四行诗“日冕”［Corona］便是一个例子，每首的起行便是前一首的尾行。

的确，邓恩十分喜欢使用这些方法，我这儿暂时搁下十四行诗不谈，姑且从他的“圣瓦伦丁节的祝词”一诗中选出一例。

Thou mak'st a Taper See

What the sunne never saw, and what the Arke
(Which was of Soules, and beasts, the cage, and
park)
Did not containe, one hed containes, through thee,
Two Phoenixes, whose joyned breasts…
你让融融的烛光
照见太阳所未见到的，方舟未曾装载的，
(那方舟满载人兽笼子和其它一切)
通过你照见一间床上
两只凤凰交颈儿眠……

此诗可有不同的解释。"你使得烛光照见方舟未装载的。你照见一张床容纳两只凤凰。""你使得烛光照见太阳从未见过的，你照见一张床容纳了方舟也未曾装载的东西，那便是：两只凤凰。"每开始一个新句子便引起力量的复苏，这种情况一直存在，而并无那种让一个句子停下来后产生的中断感。

Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter's day
And barren rage of death's eternal cold?
O none but unthrifts, *dear my love you know*,
You had a Father, let your Son say so.

(*xiii.*)

谁让这美好的屋子垮下去，
不用勤勉和节俭来给予支柱，

来帮它对抗冬天的狂风暴雨，

对抗死神的毁灭一切的冷酷？

只有败家子才会这样呵——你明白：

你有父亲，你儿子也该有呵，我爱！

（十四行诗第十三）

斜体部份同样适用于前面的句子和后面的句子。假设它适合于前面的句子，则隐约地出现了第三种意义，即："你结识的是经济上不善自谋的人"［You know unthrifts］："你所结交的人或则放荡或则禁欲，总之是不愿婚娶的人"。我摘录这首诗，是为了表明相对说来无关紧要的一个语法问题。值得指出的是，这首诗的美首先取决于这两个双关语"屋子"［house］和"家政"［hushandry］，其次取决于从"冬日"［winter's day］起到"死神永恒的冷酷"［death's eternal cold］的感情转换。"冬日"暗示，冬天是短暂的，正如它的白天一样："你的孩子会继你之后成长起来，你的屋于会见到又一个夏天。"而"死神的永恒的冷酷"则表示："如果这屋子度不过隆冬，它便会永远倒坍"；在这两行以同样的元音起头的马洛式的诗行里，存在着这两种对立的思想。这两行诗仅仅靠它们的结构便使得同样的思想内容得以重复，于是这两行诗表达出的两种概念便交错融汇在这两行诗里，形成一种回声再造回声的效果。

有时朦胧的成分是一个省略了"that"的关系从句，但在作语法分析前，它一时看起来是一个独立的句子。

Their images I lov'd, I view in thee,

And thou (all they) hast all the all of me

(*xxxi.*)

我在你身上见到了他们的面影。

你（他们全体）得到了我整个的爱情。

（十四行诗第三十一）

有人说第一个从句[I lov'd]可以完全独立，而且说“I view in thee”意思是“我在你身上寻找它们”；但总的说来，这种方法只是把“which I loved”放到特别突出的位置。

My life hath in this line some interest,

Which for memorial still with thee shall stay.

When thou reviewest this, thou dost review,

The very part was consecrate to thee,

(*lxxiv.*)

我生命还有一部分在这诗行里，

而诗是纪念，将在你身边长留。

你只要重读这些诗，就能够看出，

我的真正的部分早献给你了。

（十四行诗第七十四）

倘若我们忽略第三行末尾的逗号，那么“review”这个动词的宾语便是“part”；倘若我们强调这个逗号，那么这个“review”便是在重复前面的“reviewest”，强调的是本行的第二个“thou”，意即：“你要你记住我，我便算是不朽了”，这样一来，第四行便成了一个和前面分离的句子。

这种语法的易变性部分地是由修辞上的平衡造成的。因为，

既然在规范的对句里诗行是相互对仗的，你也可以使不该对仗的两句诗相配对而造成一种对仗。十四行诗第八十一把这一原则用到了极端：

> Or shall I live your Epitaph to make,
> Or you survive when I in earth am rotten,
> From hence your memory death cannot take,
> Although in me each part will be forgotten.
> Your name from hence immortall life shall have,
> Though I (once gone) to all the world must dye,
> The earth can yeeld me hut a common grave,
> When you entombed in men's eyes shall lye,
> Your monument shall be my gentle verse,
> Which eyes not yet created shall ore-read,
> And toungs to be, your beeing shall rehearse,
> When all the breathers of this world are dead,
> You still shall live (such vertue hath my Pen)
> Where breath most breathes, even in the mouths of men.
>
> 不是我活着来写下你的墓志铭，
> 就是你活着，而我已在地里腐烂；
> 虽然人们会把我忘记干净，
> 死神可拿不走别人对你的怀念。
> 你的名字从此将得到永生，
> 而我呢，一旦死了，就永别人间；
> 大地只能够给我个普通的坟茔，

你躺的坟墓却是人类的肉眼。
你的纪念碑将是我温雅的诗辞，
未来的眼睛将熟读这些诗句，
未来的舌头将传诵你的身世，
哪怕现在的活人都已经死去；
我的千钧笔能使你万寿无疆，
活在口头——活人透气的地方。

这首诗中任何相邻两行一旦和上下文分离开便可形成一个完整的句子，其中由于偶然的原因2－3行和10－11行要除外；我并不是说这样便使它成为一首好的十四行诗，也不是说我知道人们应当怎样去大声朗读这首诗。

"over－read"［熟读］这个动作既可属于"tongues"［舌头］，也可属于"eyes"［眼睛］，这样便使得"rehearse"［传诵］的主语或者是"being"［身世］，或者是"tongues"和"eyes"。但是"tongues"这个词又尤其和"rehearse"有联系，因为"Your being"［你的存在］和"to be"［生存，意思是未来的生存］之间的对比使我们看到易逝的人类的舌头在"传诵"［rehearse］你的完美的"存在"［being］，舔你的伤口，从而暗示了莎士比亚歌颂的对象，即诗中的无名氏，所具有的一种不受时空限制的、灵魂永生的柏拉图式的存在，让人们知道这种类型的人的事例，但又不仅仅限制于此。这位无名氏的美好形象在这以前的十四行诗中原本被描述为他的后代，但由于莎士比亚当初极想他友人结婚含有部分的视淫目的，他的这种想法或者已遭到挫折，或者已得到过度的满足，因而使诗中含有一种痛苦的自相矛盾，所以诗中所谓的"他美好形象的影

子”[shadows of his perfection]不过是指的那些以后读到他的赞美之辞的人罢了。

下面一首十四行诗在思想方面更显得具有两面性，（“本来是怨恨却又声称自己无权怨恨”），但可归属于第二种朦胧类型，因为最后只有一种单一的意思，表现出的是句法的朦胧。

O let me suffer (being at your beck)
The imprisoned absence of your liberty,
And patience tame, to sufferance bide each check,
Without accusing you of injury.
Be where you list, your charter is so strong
That you yourself may privilege your time
To what you will, to you it doth belong,
Yourself to pardon of self-doing crime.

(*lviii.*)

呵，让我忍受（在你的吩咐下）
囚人的孤独，让你逍遥自在，
我忍受惯了，尽管你对我责骂，
我也忍受，不抱怨你把我伤害。
你爱上哪儿就上哪儿：你的特权
大到允许你随意支配光阴；
你爱干什么就干什么，你也完全
可以原谅你自己干下的罪行。

（十四行诗第五十八）

“And patience tame”［忍受惯了］通过它所暗含的意义表

现出一种不耐烦。这些暗含的意义是："痛苦地忍耐"［Suffer tame patience］；"沉默地忍受"；"磨炼耐性"，正如在"尽管你对我责骂"［bide each check］中表现出来的。紧接着是一连串有歧义的词，一直到"belong"才停下来，这些词的主语可以是"your time"，也可以是"to pardon"，它们以既甜美又哀婉（这是感情的异乎寻常的平衡）的情调暗示道："我所希望于你的就是这些。"

Bvt wherefore do not you a mightier waie
Make warre vppon this bloudie tirant time?
And fortifie your selfe in your decay
With meanes more blessed than my barren rime?
Now stand you on the top of happie houres,
And many maiden gardens yet unset,
With vertuous wish would beare your liuing flowers,
Much liker then your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repaire
Which this (Times pencil or my pupil pen)
Neither in inward worth nor outward faire
Can make you liue your selfe in eyes of men,
To give away your selfe, keeps your selfe still,
And you must liue drawn by your owne sweet skill.

(*xvi.*)

但是为什么你不用更强的方式

来向那血腥的暴君——时间作斗争？
为什么你不用一种比我这枯诗
更好的方法来加强将老的自身？
现在你站在欢乐时辰的峰顶上；
许多没有栽过花儿的处女园地
诚意地想要把你的活花培养，
教花儿比你的画像更加象你：
这样生命线会使生命复燃，
而当代的画笔或我幼稚的笔枝，
不论画外表的美或内心的善，
都没法使你本身在人眼中不死。
自我放弃是永远的自我保留；
你必须靠你自己的妙技求长寿。

（十四行诗第十六）

"Lines of life"可以是指个人的外貌，或者是诗中所指的这位青年自己的，或者是他的后代所继承的（恰如我们谈到某人画像的线条）；也可以指时间在脸上刻下的皱纹（暗示它是可怕的）；也可指这青年的家庭世系——他的后裔；也可指铅笔画的线条——画像；钢笔画的线条，即写的文字；或者，一行行的诗行（十四行诗便由十四行这种诗行组成）；或者指的是命运——如同"威尼斯商人"第二幕第二场一六三行中所说的手相术里称为生命线的东西。

这种意义的多样性在全诗的上下文中更显得突出，因为"lines of life"和"that life"都可看成是"repair"的主语。假如"lines of life"最有可能是指的"后裔"和"你自己和你孩子

的特征”，那么“lines”便是主语，从诗的节奏和句子通常的语序来看也应如此；那么，“that life”指的便是“你现在的生命”了，但是下一行的“this”（其谓语是“make”）显然和“that life”相对，因而“that life”又可看成是主语（其谓语是“repair”）（为了使该诗简洁而打上的标点符号全然地破坏了这种对仗）。“This”括号里的词是用来进一步说明它的意义的：时间带来了老年，它将在你脸上刻下皱纹，或者带来你成熟的壮年，因而使你的美貌完善；“this times pencil”［时代之笔］首先有可能指的是伊丽莎白时代的绘画风格，或者那个时代人像画成就的一般水平；其次可能指的是那个追逐声色的时代所赋予美的一种模式或“气氛”；（因此我们必须回头来看看这首诗的第二行，这里同样的双重意义暗示蹈Essex 后尘的那些仪表堂堂的朝臣们都无好结果。）所谓“my pen”就是用来描绘你的笔，“pupil”是不成熟、技巧不高的意思。那么“my pupil pen”意思就是：我是模仿那个时代十四行诗传统的、那个时代的学生；或者说，随着时间的流逝，我日渐成熟，我是“时间”的学生。理解这两行诗的自然的方式是，“that life”是指的“你的生命”，而“this”则是“我的生命”（奉献来描绘你了）。但是“this”的意义扩充了，具有转瞬即逝的意义。这种意义和人的再生的那种实实在在的永恒性形成了对比，回头再想一想“that life”便成了它所在的那个句子的主语，意谓：“我给你提出一种新的生活方式”，那就是：结婚，或者说让你的后代来延续你的生命。

不管主语是“lines of life”或“that life”，也不管“that life”是指的“你目前的生活方式”抑或是“我对你建议的生活方式”，十一行和十二行存在着双重句法。倘若把这两行看成是

一个整体，它的主要意思便是："伊丽莎白时代无力描绘你，不管是描绘你的外貌或是你的品行。"（对于这两对意思，有人可能会自然地把画家的笔和外表美 [outward fair] 联系起来，把戏剧家的笔和内在价值 [inward worth] 联系起来，但诗中的顺序恰好相反，于是我可以把两对意思看成交错发生作用，意谓："我试图描绘你的美色，但时间之手却在你脸上刻上你品行的线条，企图表现你的内在价值"）。这种主要语法结构使先前的宾语 "life" 很笨拙地变成了现在的 "you"，而且这种更直接的称呼方式——由于所插入的两行诗具有异常的复杂性，因而引起了语法结构的松散，于是便需要更直接的称呼方式——有可能形成另一种句法。如果把第十一行和第十行联系在一起（尤其是要把 "that life" 看成是主语），那么这两行诗便有这样一个意思：这种生活 [this] 既不具有内在美也不具有外在美，"make" 便和 "repair" 一词相对。前者指的是，当代无力的画笔画出你的美貌；后者指的是传宗接代的生活（意指结婚）便可延续你的美貌，这种生活也是我向你建议的；这样一来，让某人后继有人，把他归属于一个家系而不是一个单个的人，便可使得他的生命有更大的延续性。以此来比喻让他的生命在另一个世界得到更新，好比是"升起一个天体" [risen a heavenly body]。或者以此来比喻，让生命象柏拉图所说的那样，具有不受时间限制的性质，因而它也不必担忧它在尘世上的具体形式了；于是第十二行中的 "live" 便成了一个形容词，同行中的 "you"、"live"、"youself" 这些词的力量便是用来表达一种惊奇的情绪，惊奇第十一行中所表现的那个乏味的世界何以会产生这样一个东西，这样一对比便使得诗中歌颂的青年理想化了，神圣化了，成者说值得铸为一普遍典型。第十三行用逗号与第十

二和十四行分开，它作为一种重要的意义和最后一行形成双行句，意谓“（如果娶妻生子）你会保留自己，因为你有了孩子来延续你的生命”，但在某种次要的意义上来说，这一行又是以“this”为主语，那么意思便是“你现在这种欢乐豪华的生活是不能持久的。它让你消磨掉你自己。”第十四行中的“drawn”一词于是便相应有了额外的意义了，意即“拖回去”，把你自己从现在的生活方式中拖出来，而这是你的爱人无力为你干的事。[①]

这类的朦胧可分为以下几种：第一种，一旦被理解后便在读者头脑中成为一个清晰的实体；第二种，读者每次阅读时都要花费些脑力来理解它，虽然所费的脑力一次比一次少；这也

---

① 不过这首十四行诗的本文也许有印刷错误。现在我感到，“that life”是主语或是宾语对于演绎出的意义已无关紧要。我们也可在第十二行的末尾打上一个句号，使得末尾的这两句诗在句法上和前面的诗行断开，那么，末两行便可被看成是对于该诗的一个总结。对于第十三行所表达的基督教悖论仍旧可以从两个不同的角度去理解。

当然我们不必拘泥于莎士比亚十四行诗新版本的标点句逗，有时你甚至发现某首十四行诗的末尾用的是逗号，但它们仍然值得考虑。因为它们可能就是莎士比亚当初写的不准确但并未出版的本文。

然而我写这个注释的目的并非是想表明：伊丽莎白时代的诗人不能表现一个名词作主语或作宾语的朦胧。读者可能会认为末两行太含混以至没有效果，或者这种形式已形成固定格局了。但是我们不难发现在一些诗中有着“宁静抒情情调”[lyrical ease]，同时，其中的朦胧并未使得其效果稍减。请看：

睡眠是一种调节，一种宁静造成的休息，太阳不就是早上微笑着升起，晚上又静静地沉下来？那么，你休憩吧，休憩，我悲哀的眼睛，不要溶化在泪水里，她躺下安睡时，你也静静地安睡吧。

无名氏：《致道兰德》

到底是休息带来宁静，或是宁静造成休息（或者宁静带来睡眠），这是个语法问题，因为两者是互相作用的，正如同样的一个太阳，我们既可说它在黑夜的前面，也可说它在黑夜的后面。

给读者带来乐趣，即探寻和领悟的乐趣。第三种，倘若读者发现不了它，它便最能发挥作用。至于具体哪一首诗属于哪一种朦胧则部分地取决于你自己的思维习惯和批评观点。我认为，对许多有耐心遵循以上分析的读者来说，倘若给他们指出某首十四行诗比他们所理解的要含混得多，那只会破坏了他们本认为美不可言的那首诗。这是令人遗憾的事。但那种认为诗歌不宜分析的观点，不管多么聪明，我认为还是不足取的。既然人们确信他们读诗时所获得的快感经不起分析，我便感到奇怪，人们何不稍加分析便放弃他们的那些快感呢？事实上，如果分析妨碍了你，你可以轻而易举地忘掉它；我认为，倘若读者是以欣赏的态度来阅读以上的十四行诗，上面分析出的种种意义并不会都涌上脑际；他得到的是这首诗主要的意思，主要的形式和节奏，是对于凝聚在诗中的知识财富的一般性认识，对于诗中以各种方式结合在一起的感情的多方平衡的一最性认识。

人们倾向于认为这些影响是属于文艺复兴后期的雕琢文风，是查理一世、二世时期图案诗［shape－poems］式的过分刻意求工的东西①，是由于想象的一种怪异的滞涩造成的。那么我们有必要从乔叟的《特罗勒斯和克丽西德》，这英国文学史上最早的、形象最简单的诗歌之一里举出些例子来。在两人第一次互诉衷肠的那一场戏里，克丽西德气恼地说，她不知道特罗勒斯要她说什么，用简单明白的话说，他到底是什么意思？

What that I mene, O swete herte dere?
Quod Troilus. O goodly fresshe frete.

---

① 所谓“图案诗”即那种故意排列成三角形、方形等各种图案的诗。——译注

That with the stremes of your eyen clere
You wolde frendly sometimes on me see;
And then agreen that I may be he…

(iii. 128.)

"我的意思吗，啊，甜蜜的心，"
特罗勒斯道，"啊，仁慈、鲜丽、高贵的
可人儿，
我求你的眼中放出慈光，暖照着我，
我没有丝毫恶意，
允许我……

(卷三128)

等等三节诗中所表现出的是一种骑士式的热情而动人的陈述，试图避开话题。"stremes"有明确的"光线"[beams of light]的意思。根据牛津大词典，这个词并无此意，只是说这个词是用来指血和泪的一种常见的夸张说法，或者是"beams of sweet influence"[甜美的感化之光]，就象希腊神话中阿特拉斯的七个女儿所发出的光那样。于是在"fresh"和"free"之后便暗示了溪流（神话中的水精），因而，他可啜饮其中溪水，洗涤自己的身体，溪水使人洁净而清爽，其比喻的意思便是：只要对她的明眸一瞥便可使自己恢复精力，正如人们涉过溪流便可破除可怕的魔法的符咒，或让敌人的猎犬失去气味而不能追踪一样。在这样的背景中也隐约地暗示了她将流下的同情之泪。

在该剧第二卷里，当众女仆都退下，只剩下彭大罗和他的甥女时，彭大罗先和她谈了有关她的家业和处境，然后逐渐将话引入正题。他神秘地对她的好运气道贺，然后逐渐对她列举

特罗勒斯的优点，要求她可怜他的不幸，克丽西德似乎突然猜到了他的意思。她似乎很气愤地表示，她的贞操受到了侮辱。当然人们不能因为乔叟写出了她的应付方法，诸如“我要想一想他是什么意思”，“我必须小心谨慎”，便不相信有贞操存在。人们应该认为她所用的方法是合乎情理的。

What? Is this al the joye and al the feste?
Is this your reed, is this my blisful cas?
Is this tbe verray mede of your biheste?
Is al this peynted proces seyd, alas,
Right for tbis fyn?

(ii. 421.)

什么？难道这就是我所应得的一切快乐，
一切喜庆吗？
这就是你给我的忠告吗？
就是我的幸福所在？就是你所应许我的酬报？
你那一大套花言巧语
原来就是为此？

（卷二421）

我认为最后这三行是非常莎士比亚化的，它们含有集中的意象，精采的中心比喻潜浸在不相干的、随意的譬喻中，显得含蓄深沉。这正是诗人风格成熟的表现。我原以为最初乔叟的英语的意义是很简单的，只是在经历了一定的时间后才具备了微妙精细的特色。如果真的是这样，那么莎士比亚学习他的风格靠的竟然是对他的误解，这岂不是笑话！但是牛津词典确实告诉我们（且

不管莎士比亚受到他风格影响与否），乔叟风格中原先具有的朦胧与其说是随时间推移而丰富了，还不如说是减色了。

“Reed” 当然是 “主意” 的意思；彭大罗告诉她，她的福气好 [“cas was blisful”]，被王子看中了；“mede” 在那个时代意思是报酬、贿赂、价值、草地、用蜂蜜作的饮料；“biheste” 意思是誓言、诺言、命令；“proces” 意思是一系列的行动，叙述的过程，法律行动中的程序，以及系列；“fyn” 总的意思是 “end” [目的、结束]，其派生意义有诸如一项行为的目的，死，契约；在1500 年前这个词本身或许不会暗示罚款的意思，但它可能暗示 “为豁免而付的钱”。总之歧义纷繁，但并不等于说所有的这些意义都用上了。

我要停下来阐述一下 “beheste” 这个词以及彭大罗前面所作的夸夸其谈的力量：

Now understand, that I yow nought requere
To binde ye to him thorough no beheste,
But only that yew make him bettre chere,
Than ye had don er this, and more feste,
So that his life be saved, at the leste.
你要明白，我的意思
并非想你给他任何诺言，
但愿你不象从前那样冷淡他，
愿你稍微表示一些殷勤，
至少救出他这条命来。

这意思或则是 “我并不是以你保护人的身分命令你，你应

委身于他（永远地或者不正当地）”，或者是“我并不是要求你甚至要通过誓言来委身于他”。

Think eke, how elde wasteth every houre
In eche of yow a party of beautee;
And therefore, er that age thee devoure,
Go love, for olde, ther wol no wight of thee.
Lat this proverbe a lore unto yow be;
'To late y-war, quod Beautee, whan it paste';
And elde daunteth daunger at the laste.
试想你们女子年纪逐渐增长，
美色是一时一刻都受到摧残；
为此之故，人在未受老年侵蚀之前
应趁早谈爱，一旦衰老了，谁也不理睬你了。
愿你记取这句古谚：“一旦红颜消，警觉嫌迟了”；
人到了晚年，终究要杀除她的傲气的。

一开始我们不解头四行显得寻常的诗句何以具有如此强烈的歌咏感染力；何以它十分质朴的陈述具有抒情诗的韵味；以至现代读者在其中感受到拉斐尔前派的风格，乔叟在其中感受到他的意大利同行的风格（薄伽丘《爱的摧残》II54)。宣称人类生命的限度，无异于是一剂良方，在读者心中培育起谦卑、专注、忠诚等美德；比如，它可以缓解嫉妒之心，使得现实世界的劳苦变得不那么逼人，因为这种劳苦无论轻重与否都很难改变人类生命的局限性（游戏也有同样的方式方法）；使得思想放松，接受美的感动而不为其他东西所分散；因而在一定程度上

我们愿意永远地采取诗人的观点，或者被描述的角色的观点，因为认识到了自己的局限，参照着远处岸边的物体确定了自己这只小船在茫茫尘海中的位置后，才能在不迷失方向的情况下转回头来，或者驶往港湾的另一部分。

更有甚者的是，如果从人类生命最低级的因素来考虑人类生命，把这些因素都看成是尊严的，便可很奇妙地使得读者尊重作品中所描述的人物；可以使该人物变成一个典范，变成一种比以往更高大更有意义的东西；使得他的尊严更无可怀疑，因为他确信，他至少有资格享有这种尊严；使得他受到他同类的拥戴，因为他谦和而且了解他们的境况（那些可怜的芸芸众生）；使得他们可能回报给他缄默而公正的同情，因为既然他了解他们的境况，而且自己对此也有所感受，他由于以下一系列的新的理由的确会感到自己比其余的同类要高贵些：因为考虑到他们时也就使自己超然于他们之外；因为通过给他们定性，他便使得他们局限于一定的范围；因为他似乎更少受制于他所看到的令人伤感的真理；因为如果你能以某种方式将自己保护起来的话，认识令人伤感的真理本身便是一种朝气勃勃的行为，同时，（这样我们转一圈又回到谦卑问题上来）因为去思考这些普通的因素，就具有一种坚定感和安全感。这是由于这桩行动本身，不管怎么说，即是人类思想相互关联的普通因素之一。

但是最后两行的行文方式才是我的直接话题。“y-war”意思可以是“谨慎的”[prudent]或“老练的”[experienced]；“too late”意思便是“那时虽为第一也为时过晚”，或者“继续下去直到极晚”。“虽为谨慎之最也为时过晚”——意即：我发现人们应该小心躲避那种也许是永远也得不到爱人的危险，但更危险的是陷入非法的满足之中。“虽然醒悟也为时过晚”——意即：

我发现人应该决心去获得满足时，已为时过晚。"一直到太迟的时候都还是谨慎的"——意即：我发现有人等候那使自己快乐的最安全的时刻，等得太久了。"虽有所悟，为时太晚"——意即：我发现有人能频繁地追逐快乐。当然，彭大罗的意思只是第二种和第三种；而乔叟的意思包括以上四种。（这不是一种反讽，而是一种庄严的悲哀的余音）顺带说一句，这属于第四种朦胧，但我这儿是把这段作为整体在看待。[1]

人到了晚年终究要杀除她的傲气的。

"Daunt"的意思是"抑制"或者"吓唬"："daunger"这个词当初有许多现在已经消失了的意义，诸如"轻蔑"，"专横"，"责任"，"吝啬"和"动力"。那么此句的意思便是"老年将砸碎你的骄傲，将使你害怕你现在所珍视的独立自主感；渐进的晚年其威风胜过国王，其强大胜过你现在所怕的一切野蛮的力量，它甚至比那些虽入晚年而其守财奴本性不改的守财奴还要固执；你现在必须要行动起来，因为你老了时便会害怕冒险了，而且你会鼓起勇气的，因为不管你被人抓住时是何等糟糕，一百年后这算不了什么；甚至在你有生之年，当你成为老妪，有关你的丑闻便会烟消云散"。或者把"elde"看成是老妇人的意思，而不是当作使她美色衰败的"老年"的意思，那么这个词便暗含美色消失这层意思。在上行表现出的是：或者是在一生

① 这类戏剧反讽不必叫作第四种类型的朦胧，但我认为此例表现了乔叟感情的复合（也就是说，他一半同意彭大罗的话，一半又不同意）。我认为本章其它例子无一可归属于以后的任何章节。

放荡之后美色消失，或者是离群索居一生而美色消失（似乎舍此两者别无其它选择），老巫婆如此丑陋，先前作为“daunger”的魅力随着她美色的凋零而消失，冒险偷情之事现在是想也不敢想了。

这行诗是明显的第二种类型的朦胧。我希望读者不要反对我，说我实际上不是在分析诗，而是在作自己的诗。艾略特先生在什么地方说过，这种事常常是那些想当诗人而不成的蹩脚批评家干的事；这是一件很管用的武器，但也是一条肤浅得危险的法则，因为它含混了关于诗歌的最关键的地方，也就是：诗歌本质上带暗示性。只有当诗人作诗的冲动（或者在一定程度上诗人的体验）被从诗歌中发掘出来时，诗才会产生效果；也就是说，理解一个诗人的过程简直就是读者在思想中构造诗人诗句的过程。当然，去构想并非属于诗人的诗句是错误的，我也毫不怀疑艾略特先生是正确的，因为他的责难是具体有所指的。

> 难道这就是你给我的忠告？
> 这就是我的幸福所在，就是你所应许我的
> 酬报？

以上便是克丽西德对彭大罗模棱两可的话的回答。其意若曰：“这就是因为我听从了你的命令而付给我的钱吗？就是用这个来诱使我作一个听话的受庇者吗？因此我便要一直不怕麻烦地来抵御你的诱惑而一想到你如此卑劣便痛苦？你的主意便值这个？你答应照顾我就是为这个？”“mede”这个词的褒义便是“报酬”，克里西德使用这个词含着戏蔑；贬义则是“贿赂”，暗

含着斥责之意："这就是王子和你一直友好的原因吗？你当我的保护人便是想得到这个吗？"如果"mede"含有这样的意义（年代太久远了而无法说清），诸如户外草地上的无拘无束，或者饮酒作乐的那种欢愉，此句的意思便是："这就是你许诺我的草坪或酒吗？或者就是你自己打算得到的东西？这便是你所描绘的我的好福气？"正是"beheste"这个词的双重意义才给她提供了一个强有力的武器，来反对既是保护人又是媒人的彭大罗：

你那一套花言巧语
原来就是为此？

这两行诗的结构要简单些，但却显得更美些。由于使用了"fyn"和"process"的双关意义，彭大罗的夸夸其谈被看成是一连串夸饰的行为（"peynted"或许暗示教堂里的壁画），把克丽西德引导到死和永恒的焚尸大火中去；"process"这个词外形简单，它表达了这两行诗的节奏和直接意义。这个词暗含有法律程序［proceedings］的意义，即那种以双方都不满意的结果告终的法律程序，末了律师们，也就是彭大罗之类的人，停止讲话，要求双方付钱。从这个词里我们还可感受到一种愤懑的情绪，其中升腾起一种威胁：她可能揭露他。"peynted"和"fyn"也暗有法律惩罚的意思［"peyn"和"pain"（使痛苦）音近；"fyn"和"fine"（罚款）音近。——译者注］。

"这些词是对谁暗示这些东西呢？"读者也许要问；对于此，并无明确的回答。这取决于读者读这段诗时细心的程度；在一首长的叙事诗里，对于个别具体词语的强调是不明显的，大多数的诗行只需象你朗读小说时那样的细心程度便够了；意象的

集中也不及在抒情诗里那样。但另一方面，长诗却集累意象；我现在所谈及的是此诗中意义需要集中的、特别是戏剧性的地方，所以乔叟一时撇开了薄伽丘的原文，信笔凭自己的意愿写了起来。

更重要的问题是 "peynted" 这个词在适当的背景中到底在何种程度上暗示着 "pains" 的意思；还有，我们应该怎样作才不至于偏离了 "朦胧" 这个本题而去考查潜藏的双关语。我相信，总的原则是：单单是声音的相同是不会产生什么效果的，除非读者有意留心到其中的双关意义，不过这会给人造成怪异的印象。因为语言的基本法则是：我们对某词的各种反应都是由这个词本身引起的，或者是由假设为这个词本身的东西引起的；对于和该词意义相近、但却不完全是它的任何东西，我们都习惯于不作任何反应。只有当一个词进入人们的头脑，而且被当作某种意义接受下来，它才会在思想中产生共鸣。另一方面，这种对近似意义的排斥（这是一种辨异的能力，没有这种能力，便可能接受另外的词）本身就会产生一种效果；实际上这就是为什么双关语是滑稽的；当双关语出现时，为什么人们能够对它作出反应，就我所知，多少在音律上是如此的。我常猜想，史文朋［Swinburne］的 "哀歌" 之所以有感染力，是不是由于如下理由：诗的题目和诗中各种事物虽都暗示了 "Spain" 这个词，虽然读者常被迫猜想下一行的韵是什么，但这个词在与 "我们伤心的夫人" 一诗两两相对的十二行诗中始终没出现。不过这些事我们所知甚少，所以谈论它们是颇不明智的；于是人们着手于纯音律的理论以及那些全然是属于个人主观联想的研究；比如我就坚持认为，由于 "peynted" 唤起人对 "weighted" ［重压着的］ 和 "fainted" ［变弱的］ 的联想，因而具有 "pains"

［痛苦］的意思。对于淡化的拙劣双关的研究也许是很重要的，但较之对于更合理的朦胧的研究，它却更少有指望，因为你有希望发掘出所有的关于某词的联想（一个人不去思考某词的各种意义，又怎可能获得那个正确的意义呢?），而在某种意义上来说，该词可能根本就没有双关意义。

我们可以通过“rows”和“rose”这两个词来很好地阐述这个观点。当然这一点并非要求每个人都信服。“Rows”暗示的是严密的组织、秩序、卡片索引制度以及各种学科；“rose”可以表示文明状态中的一种高雅、某种在人类系统中产生的、具有自然的明确性和独立性的东西，它产生于人类的种种系统中(证明了我们人类的稳定性)；可以暗示某些丰富性、精妙性，以及正如“wine”这个词所具有的变化力量；从这个词的表面以及从“Remaunt of the Roos”［游侠故事］中，这个词还产生了性方面的联想；它还代表家庭、高贵、华丽的服饰等，正如从玫瑰战争［the wars of the Roses］这个名称所引起的联想。这两个词从来就是互不相干，很难相信它们发音是一样的。相互之间不易发生联系的同音词，比如“rows”［排、行］和“roes”［鱼卵］，变成双关语后它们之间的联系在某种程度上便加强了；但如果坚持认为还未成为双关语的两个词是同一个声音，因而便贸然将二者换用，这样就会把它们两个都破坏了，使得人感到一种困惑。①

另一方面，一两年前在“笨拙”杂志上有一首关于草莓的

① 当一组词的声音和意义均相近时(比如 skate，skid，skee，scrape)，你可更强烈地感受到佩吉特效果（参见原文P. 17)。但同时这也使你更深切地体会到其中某一个词的意义，而不至于把它和其它几个词的意义相混淆。从另方面来说，这种人为地、半真半假地混淆词义正是头韵法和尾韵法的目的。

诗引起我的兴趣，因为它里面有一个淡化双关；这里所暗示的是一个强有力的词（目的是语法上表达更便利）：

Queenlily June with a rose in her hair
Moves to her prime with a langorous air.
What in her kingdom's most comely? By far
Strawberries, strawberries, strawberries are.
头戴玫瑰的高雅的六月
柔情脉脉地步入她的青春年华，
在她的王国里最秀丽的是谁？
那就是草莓，就是那草莓，就是那草莓。

我一直感到奇怪为何第一行诗这样美，直到我发现我是把"queenlily"［皇后般的］读成"queen lily"［百合花皇后］，我才醒悟过来。"queen lily"这种表达法在儿童诗读本里是很美的。"头戴玫瑰的百合"用来比喻一位趋于成熟的处女，进而比喻成初夏；在此句中，平平常常的玫瑰和百合被象征性地用成一种符号，目的不是使它们具有具体的形象，而是使它们立即得到理解。这是一种漂亮的龚果拉风格［Gongorism，即文字交错而华美的风格。——译者］。由于也可将queenlily看成一个副词，它便和该句的动词发生紧密关系，因而整个诗行变得生动起来。令人奇怪的是，如果你只是把这个词［queenlily］看成是一个副词，那幽默的庄重便化为一种自鸣得意，而且整行的节奏确实也会变得单调起来。

也许用乔叟为例来说明我的论点有点不公平。我用他为例是因为，如果例子说明了问题，那么我们便多少可以说，以上

所说的效果就是英语特点的一部分。这是很重要的，因为这些诗明显地是古老的，而且它们是出自一位从法国和意大利文学中借鉴甚多的作家之手，那两国文学又并非具有与英国文学同样的朦胧。我承认，应用人们不熟悉的十四世纪言语的重音，谈论词汇的不常见用法是更容易使读者不知所云的。比如说，以下这几行诗，我开初就是把它们看成是一种朦胧的。事情发生在特罗勒斯的病当众宣布的时候，他的病因相思而起，并被当作和克丽西德见面的借口。

Compleyned eke Eleyne of his sycknesse
So feithfully, that pitee was to here,
And every wight gan waxen for accesse
A leech anon, and seyde, 'in this manere
Men curen folk; this charm I wol yow lere'.
But there sat oon, al list hir nought to teche.
That thoughte, beste coude I yet been his leche.

(ii. 1576.)

海伦也很真挚地嗟叹，
人人听得发愁，
都成了医生，说道
"这病该这样诊治，
这个符，那个方，可以用。"
其中却有一个坐着不做一声，
心想，"他们都在空谈，我倒可以做他最好的
医生。"

(第二卷 1576)

“Access”这个词在十四世纪是指某种热病，我相信乔叟是把它作为这个意义来用的；但威克利弗［Wyclif，圣经英译者——译者］把它用来指“走近”这样一种行为，或者“走近的权利”，于是后来这个词便有了“取得显赫地位”之意。所以这个词的意思也许就是，每个人都说他知道如何医治热病以便在众人中显得高人一头，以便突出自己，或者以便能获准拜访在病榻上的王子。第四行诗经提行后将“access”和“leech”分开，而让它和“gan”联系在一起，这样作有助于加重这种讽刺意义的暗示，这也正是该段作为社会喜剧所必需的；如果你想要强调乔叟作为文体家的影响，那么这词的意义并不是前面那种被当作热病的医学上的意义而是后者。在十六世纪，该词的最突出的意义则是前者；这正象莎士比亚使用拉丁化词的那种暗示手法。但对于乔叟来说，我相信这玩笑本身份量就够重了，而且意义也很明显，不会引起联想。我用它来表明这样一种情况：似乎言之成理的朦胧结果无效。还想用它来表明导致人们不接受这种朦胧的理由。

在以下两行诗中，克丽西德认为堕入情网是不明智的。这是个很好的例子。她说：

> Right yong, and stand unteyed in lusty lese
> Withouten jalousye or swich debaat.
> 我还年轻，是花草繁茂的牧场上无羁无绊的羔羊。
> 没有人忌妒我，我也不受任何牵涉。

（第二卷752）

"lese" 在它那多得怪异的意义中可以是"诺言"，"捕兔的罗网"，"许多线"，"网"，"圈套"，"鞭子"，"套猎狗的皮带"；如果"lese"可作如上解释，我们便可把"lusty"一词当作色情方面的意思；或者"lese"的意思是永远地、或在几年之内交出土地或房产的契约，或者在遗嘱中规定（那就保证了永久和安全）交出牧场土地（正如象在租约leas 中），允许采撷果子，允许她自己决定自己的行动（她就是自己的女主人），或者意思指的就是这相互联系的三者（和情欲相对的友谊的象征）；人们会根据这些意思认为"lusty"是"亲切的"、"快乐的"之意，这正是那时候这个词较常用的意义。那么，当作者的本意无可怀疑时，所谓"in lusty lese"既可表示不受束缚的状态，也可表示受束缚的状态。我记下它的大多数的意义都是为了好玩。我觉得有把撷的意义仅仅是："我没有被束缚在情欲的罗网中"，以及"我摆脱了束缚，象一头草地上的小马"；这些已足够说明句法上的朦胧了。

你会说，这些意义会因不同的排列而表达出怀疑："我无所依傍地躺在欲望的罗网里"，或者"我还没有脱身到那自由的宽阔草地上去"。但是为了要诠释这些意义，我已不得不去寻找一个习语，这个习语暗含着这种情景中的主要事实，即她并未受束缚。或许你会说，"Stand"和"in"发生关系。于是我们就该认为"lese"和"unteyed"发生联系了。但是"Withouten"暗示和"unteyed"相对的意思，这样一来，"lese"又和"teyed"发生联系了。表达了怀疑便能在表现克丽西德的性格上显得前后一致，但这行诗，且不管它的意思如何，有一种洋洋自得和决心已下的意味，这使我相信它属于第二种朦胧类型。

同时我承认这一段里语言涩塞得十分厉害，去模仿它是不

明智的。但不让读者知道乔叟的某些更美的东西便撇开它不谈也是不公平的，当引诱克丽西德将要成功，她自己也知道她所要的只是要做得不失体面，而特罗勒斯因绝望而昏厥，彭大罗也拿不出办法把他们立即弄上床去，正是在这个时候，从克丽西德口里传出了以下这首歌，唱的是那具有讽刺意味的幸福。

But now pray God to quenchen al this sorwe.
So hope I that he shall, for he best may.
For I have seen of a full misty morwe
Folwe ful ofte a merie somer's day,
And after winter folweth grene May.
Men sen alday, and reden eke in stories,
That after sharpe shoures hen victories.
愿上帝来遏止这场哀痛，
我希望他会做到，惟有他能做得美满。
我见过云雾迷茫的早晨之后
往往是夏日的光辉；
鲜绿的五月常跟了严冬而至。
在世上也往往看到，书中也曾说起，
在一阵猛烈的冲突之后，就有胜利来临。

正是中间这几行所具有的那种轻松的高贵气氛——这气氛弥漫在整个人间——使得我将它们摘录下来；我主要要说的是“shoures”这个词。它的意思是“冲”，或“战争的杀戮”，或者“痛苦”，比如特罗勒斯昏过去这事，或者分娩的痛苦；如果你把它理解为“阵雨”[showers of rain，见第一卷第四节251]，则

这两个比喻——一是比喻人类的行为情感的，一是比喻自然的行为的——便相互交融了；这个词在“箭雨”［Showers of arrows］这个意义上和斗士有联系；在“泪雨”［showers of tears］这个意义上又和恋人有联系。

但愿我已解释清楚了一个朦胧的诗意用法。这种朦胧在乔叟的英语里已经很常见，所以有一定的理由被看成是英语本身的属性。我的确不知道朦胧手法在其它欧洲语言里重不重要，去寻找它便会很快产生一种幻觉，正如你能把自己训练得总是听得见钟的嗒嗒声。我的感觉是，纵然它常见于法语和意大利语中，其从属的意义几乎总是蹩脚的表达法，因而那些国家的人尽力避免使用它们。不管怎么说，这一点显然是毫无疑义的；乔叟的朦胧不是从薄伽丘那儿抄袭来的。使我感到兴奋的是，当我用英、意两种文字对照阅读我摘下的例子时，在我提及之处，甚至在那些大部分都是直译的地方，都有着乔叟的小小创造。[①]

现在我要停止在乔叟的作品里搜寻了，我要到十八世纪诗人们理性的殿堂来研究我的课题。在十八世纪，英国诗人们竭力作到诚实、正直、敏锐、语法正确、文字明白易懂。现在我要来逗弄这些可怜虫们，称赞他们作品中那些他们自己发现了也会吓一跳的特点。一点不用奇怪，这完全可能。“人们所常常想到的”［What oft was thought］这句话具有一种欺蒙人的简单性，而和这句话严密对仗的“从来未曾如此好地表达过的”［what were never so well expressed］指的就是思想的这些转换

① 我不知道是否有批评家反对或赞成我这样对待乔叟。不过，在这一点上，我自己的观点仍然未变。

以及思想中被弄得含混不清的部分，通过这些转换和含混的部分，人们作出了实用的决定。有时他们会把我称为朦胧的东西叫作雅致，有时则叫作一般化。较难确定的是：他们的朦胧在怎样的程度上反映了他们时代和方法的特点，对于理解他们的诗歌，这些朦胧具有怎样的重要基本意义。

What murdered Wentworth, and what exiled
Hyde,
By kings protected, and to kings allied?
What but their wish indulged in courts to shine,
And power too great to keep, or to resign?

(Johnson, *The Vanity of Human Wishes.*)

是什么杀死了温特沃尔斯，谁放逐海德，
这些受国王保护又和国王联成一体的人?
就是他们那想在宫廷中显身扬名之心。
以及那大得留不住也丢不掉的权力。

(约翰逊：《人类愿望的虚荣》)

"Allied" 意思可以是"因婚姻而结合起来"，或者"与…同类的"，这表明他们是忠心的，或者在阴谋中"因条约而联合在一起"。温特沃尔斯和海德也许只是曾经希望出出风头、在宫廷里出出风头，出风头让国王和朝臣们欣赏，或者出出风头让国王和朝臣们在宫廷里欣赏；或者他们曾经一厢情愿想出风头，或者是想在宫廷里出出风头；或者，如果在"wish"和"courts"后标上逗号，我们便可作一种各别的一般性理解，即那种使他们着迷的想出风头的愿望通常是他们在宫廷里产生的。之所以

说通常是，不过是把它看成一种没有害处的怪癖，也许邻居就可以帮助克服，或许呢（一种很不同的想法），时常放纵于自我沉迷之中。并不是说所有这些解释便形成很不同的意义，但是大声朗读这些诗行时便要根据不同的解释采取不同的方式。"indulged"的两种意义引起不同的反应和各种情感，特别是嘲讽、同情、尊敬以及一种自然主义者的感受：一切莫非前定。

第四行里的"power"可以和"wish"相对，或者成为"wish"的宾语之一。于是便可作这样一种解释：他们的倒台是某种权力引起的，或者是某种追求权力的愿望引起的。在第一种情况中我们可作这样的理解：这种权力对于某位单独的宠臣来说是太大了，因而它引起不满，或者仔细考究起来，这种权力很不容易使用妥当；而且也不能辞掉它，因为它太诱人了，或者国王不让他们撒手而去，或者是因为，虽然他们会竭力不卷入阴谋，但他们发现自己太重要了，任何行动，不管如何明显地消极，都含有深意、被看成是搞阴谋；或者是因为，纵使他们在国王处辞去他们的权力，由于他们的影响所造成的不符实际的声誉，他们仍然具有权力；或者单只因为当某事在进行时，他们感到责任在肩，不插手不行。在第二种情况中——照这种情况解释他们便较少地受到重视，也较少地意识到自己的困难——他们的愿望便是去获得因上面所说的理由而大得过分的权力；或是去获得一种权力，这种权力大到可以使他们退位时得到一大笔钱（句式便是"wish……to resign……power"），或者得到一种安全感，或者感到虚荣心已得到满足，权力已经到手也得到了表现，用不着进一步行使了；或者，倘若把最后的从句看成另一种情况，那么意思便只是：他们之所以倒台是因为他们害怕他们自己的权力，想放弃它，于是竭力辞职；但由于

他们陷得太深，他们的辞职只会引起怀疑。尽管作者并未打算让读者去考虑后面所列举的那些意义，但我认为，由于这行诗的交错的复杂性，由于它有一种粗心的读者尚未理解的语法深度，这行诗传达出了某些正如我详加阐述的注定要退位的思想。

这些英雄双行体诗对于约翰逊来说是一种成功。但是与其说它们是约翰逊达到了他所希望的那种简洁和完美而得到的奖赏，还不如说它们不过是他失败后的附产物。那种常见于英雄双行体的轻微的朦胧是另一种类，我们须得回返到第一种朦胧类型中去把它找出来。

在一种语言中是双重意义[1]的东西用另一种语言说来却常常不过是一种行文的简洁，这真令人奇怪。在一些野蛮部落的较高级的语言中，倘若有人说"把我的枪、狗和三把槌子拿来"——用同样的一个动词来表达三个如此不同的动作——怪注定要被笑话成使用蹩脚双关语的人，这也是很奇的。文明语言的性质之一便是结构简单化，概念一般化；文明人的性质之一便是保留他们的语言法则，而且知道它们规定的什么；但是我们不能因此便对下面词语的性质闭目不见。

> There thou, great Anna, whom three realms obey,
> Dost sometimes council take, and sometimes tea.
>
> (Pope, *Rape of the Lock.*)

---

① 在此书的第一版里，此处我不是用的"双重意义"，而是"朦胧"。但这样作显然会扩大朦胧这个概念的意义，因而引起混乱。只有当一个词或语法结构的几种选择意义是用来形成句子的选择意义时，这样的效果才可被称之为朦胧。

就在那儿，你这三国臣服的伟大安娜，

时而接茶、时而接人。

（蒲伯：《卷发遇劫记》）

由于把“take”这个词众多意义中的两个选来用在一处，因而造成一种反映真实世界既局限又广泛，既合而为一又种类纷呈的效果。

To rest, the cushion and soft dean invite,

Who never mentions hell to ears polite,

(Pope, *Moral Essays*, iv.)

垫子和温存的教长都在召唤那些，

对善良的人未曾说过粗话的人们安息。

（蒲伯：《道德篇》IV）

这两句仰仗的甚至是更轻微的但却是地道的动词的朦胧。

暗示掌握了思想和机杼，控制了事物的这种方式，同时使用一个词的几种引伸义以便把几个句子凝炼成一个句子：这都是奥古斯都风格［Augustan style］的基本方法。所涉及的词通常是动词，这完全是因为思想的过程被看成是一种活动，被看成是消化和控制思想的一种工作。在《罗马帝国衰亡史》中充满了这类的妙语。

当然这种轭式搭配法并非十八世纪的发明物，但在这以前的诗人并不如十八世纪诗人那样运用得自觉而不露痕迹，也不具有十八世纪时它所具有的思想自然流露的样子。请看：

As such a starre, the *Magi* led to view

The manger cradled infant, God below;
By vertue's beams by fame derived from you
May apt soules, and the worst may, vertue know.
三位东方贤人被领去参拜这样一颗星辰,
那马槽里躺着的婴孩,那人世间的上帝;
但愿你德行的光芒和你的英名
使得人世上的善人恶人都懂得善行吧。[1]

第一个"may"的意思是"被期望去干什么",第二个"may"则是"如果愿意他们便能"的意思。这是一种蒲伯可以应用得很好的结构;邓恩[Donne]在这几行诗里用起来却很笨拙。不过,请注意,第一个"by"或许是和第二个"by"平行,于是所谓"beams of virtue" [德行之光]便是指的它的"fame"[荣誉];或许第二个"by"是从属于第一个"by"的,于是表示了所谓"beams of virtue"是如何传播出去的。这种情况,以及"virtue"的两种用法——一是作为亨廷敦伯爵夫人的性格、一是把它作为她的化身——赋予这种结构一定的思想的份量,不如此,这种结构便会显得笨拙。

Your (or you) vertue two vast uses serves,
It ransomes one sex, and one Court preserves.
你的美德(或你这美德的化身)有两大用处,
它赎放了女性,保留了宫廷。

① 参见《圣经》"马太福音"第二章——译注。

可能的解释是，"你的美德有两大用处"，或者"你作为美德本身有两种作用"；或者"你对美德（之事）有两大用处。"邓恩给予伯德孚德伯爵夫人的不幸的献辞可以使我们认识到，十八世纪的朦胧根本上来说是随意的和口语化的；作家诗人们似乎是有意从日常的口语中发掘这种朦胧。

它那种可能具有的风雅和小巧的性质可以通过下面的例子表现出来。这是"卷发遇劫记"里很优美的一段。

> The nymph, exulting, fills with shouts the sky;
> The walks, the woods, and long canals reply.
> Oh thoughtless mortals, ever blind to fate,
> Too soon dejected, and too soon elate,
> Sudden these honours shall be snatched away,
> And cursed for ever this victorious day.
> 狂喜的精灵，欢声薄云；
> 路径、树林和长长的河道都一齐回声。
> 哎，看不见命运的、没有思想的生灵啊，
> 易于灰心、也易于激动。
> 一瞬间这荣耀可不要烟消云散。
> 永远诅咒这胜利的一天吧。

"Reply"可以是及物动词，也可是不及物动词。诗里所具有的古雅的思想是诗人所有的，但是从语法角度来看，说话者也可以是汉普敦宫廷[Hampton]附近的郊野，这些郊野看惯了得宠人物的倒台，以及世间尊荣的昙花一现。

倘若在需要不同意义的地方加上介词或副词，这个动词的

用法便明确了；这一点不需阐明。我的又一例子是用来表明，这些典型方法可以用于如何小的范围。

Oh, if to dance all night, and dress all day,
Charmed the small pox, or chased old age away,
Who would not scorn what housewives cares produce,
Or who would learn one earthly thing of use?

(*Essay on Women.*)

啊，如果跳舞通宵，打扮终日
便可止住天花，赶走衰老，
谁不嘲笑家庭主妇的辛劳，
谁会去学习那些世间俗务？

（《论妇女》）

这里“Charmed”首先是“吸引住”以使其安静而不干坏事的意思，正如象人们对付蛇或对付自己的丈夫一样；于是，因为“Chased”强调的是这个过程中的活动，而且因为“away”又处于这行末尾的突出位置，因此“charmed”便有了“Charmed away”的新意义，意思便是“甚至在已发生后把其完全地排除掉”，当然是用一些显然没有道理的咒语，正如人们除掉肉赘一样。我认为，正是这些意义上的细微变化，使得这行诗生动起来。

同样地，随之而来的、突发的美妙抒情意味才如此持续地徘徊于第一种朦胧类型和第二种朦胧类型之间。

But, since, alas, frail beauty must decay,
但是啊，既然脆弱的美色要凋残，

作为一种同义反复，这行诗强调其叙述道理的合理性："既然美色是脆弱的，它便要凋零"，但是"frail"在其上下文中既暗示道德上的脆弱又暗示身体上的脆弱，这种暗示持续出现在诗行中。

Curled, or uncurled, since locks will turn to grey.
管你卷发不卷发，卷发都要变白发。

头发有可能是通过人工弄卷曲（同样也可因此而弄直），或者其卷曲是与生俱来（自然卷曲）；于是我们便有了三种方式来将妇女分类——根据第一行诗，我们可将她们分为贞洁或水性杨花的，如果未弄卷曲的头发意味着不时髦的话，我又可将她们分成美丽或丑陋的；根据第二行诗，我们又可将她们分为修饰的或自然的。"Will turn to grey"［将变成白发］一方面是个地地道道的简单将来时，它既可是自然所作的陈述，也可是诗人自己的陈述；另方面，由于其韵律的原因，也可看成是该女士的陈述，意思是："它将变白，这讨厌的东西，我不能阻止它。"

Since, painted, or not painted, all shall fade,
既然修饰不修饰，都要枯萎，

作为"修饰—自然"的一种分类，以及从属于它的"贞洁—水性杨花"的分类，在这一行里其意义得到加强，和"美丽

一丑陋”的一种分类明显区分。但“修饰一自然”分类也并非贯穿了这行诗；“painted”也许是蒲伯用的方言，用来指“草地”[meads]，而且，在那时它也还没有失去“因某一原因染色”的意思。

动词在这里只是表示将来，因为处于强调位置的、意义朦胧的“will”已经被“all”取代了。这两种变化使该诗达于渐强。

And she who scorns a man must die a maid.
嘲笑男人的女人将以处女终生。

诗歌的节奏在这儿中断了，回复到了同义反复。在这同义反复中，原来的“美丽一丑陋”的标准似乎已经消失，结合在一起的是“修饰一自然”和“贞洁一水性杨花”的标准；意思是：“谦虚和德行都不保险，因为你若不竭尽全力，便找不到丈夫”；或者说，这两种标准被对立起来了；“人为的修饰和德行都不保险，因为如果你瞧不起你能接近的所有的男子，你不会找到一位丈夫。”这同义反复主要是在它的时态上中断了，于是便暗示了这样的意义：“你现在可能不想找一位丈夫，不管是因为你太卑贱或是太沉溺于幻想，太贞洁或太水性杨花，但最后每个妇女都得承认，她们所要的正是一位丈夫。”蒲伯并未解释两种标准的关系，在同义反复中留了余地，也就是说他用这种回旋的方式——正如乔叟用直白的句子一样——表述了诗歌中那种基本上是陈腐的东西，那就是：人世的局限性。“看到了一切尘世幸福的粗俗性，想一想那些可望得到满足的要求的粗鄙性，于是……”

What then remains, but well our power to use,
And keep good humour still, whate'er we lose?
只要好好支配我们的精力，保持轻松的心情，
我们就不会保留什么，也不会失去什么。

"well"的意思既可是"完全地"，也可是"有节制地"，因而在决定这个词在某一具体情势中到底是何义时，它便暗含有一种谦卑的味儿和一种"轻松的心情"[good humour]。"still"意思可以是我们必须永远保持平衡，随时准备嘲笑这个世界的以及我们天性中的荒谬；或者"keep……still"可看成是个短语，意思可以是我们应注意不要太公开地笑，要保持自己的尊严和权力而不要失态。[1]最后当我们回顾这三种对立的意思时，我们会失去[lose]美，失去优雅或贞操，失去我们所追求的爱人，我们已建立起的私生活以及我们应该得到的丈夫。

我们发现屈莱顿也使用过我们谈到过的莎士比亚十四行诗中的那种句法朦胧，这真有意思。这种朦胧总的说来在英雄双行体中是不便使用的：

And what to *Guiscard* is already done,
Or to be done, is doom'd by thy Decree,
That if not executed first by thee,
Shall on my Person he perform'd by me.

---

① 现在想来，"keep still"的这层意思实际上是不对的，是我犯了个愚蠢的错误。它暗示的是"保持轻松的心情"，蒲伯不会在表达一种道德观点时公然如此自相矛盾。但我认为，作为"安静的"这个意思、"still"这个词使本身的意义更丰富了。

人们对喀士卡德所作，或将要作的
都是你的旨意注定，
即使首先不是由你执行，
也会由我自己动手。

"or to be done" 表达的是"要对喀士卡德所作的"，或者"注定要因你的旨意而作的"两种意思。这是因为"or to be done"既可和前面的意思相接，也可和后面的意思相接。西基斯洛的因恐惧而断断续续的语调并不是听不出的，虽然她竭力把话说得连贯来掩饰它，虽然这种恐惧的语调是掩藏在语言的异乎寻常的严密的逻辑联系中。顺便提一下，我所提到过的乔叟作品中的朦胧，都是他翻译薄伽丘时一时兴起撇开原作者，听凭自己的意志写了起来的当儿产生的，因此以下是我们第一次将译作中的朦胧来和原文对照：

Per cio che io t'accerto cbe quello che di Guiscardo fatto avrai ofarai, se di me non fai il simigliante, le mie mani medesime il faranno.

当然，谁也不会认为薄伽丘原文里有译文的那种朦胧，但我们把这几句摘录下来是值得的，它表明屈莱顿尽力忠实于原文，所以他的译文的效果也许是由于英语本身的特点或者说是弱点而造成的，而且你也许会说，即使把这种情况给屈莱顿指出，他也会觉得很难更改。情况也许是这样，但我敢肯定，把这种情况给他指出后，他会感到这是一桩遗憾。再看：

Sometimes'tis grateful to the rich, to try
A short vicissitude, and fit of Poverty:
A savoury dish, a homely treat,
Where all is plain, where all is neat,
Without the stately spacious Room,
The persian Carpet, or the Tyrian Loom,
Clear up the cloudy foreheads of the Great.
有时，对富人来说，小尝一下贫穷的滋味
也是一种恩德：
可口的菜肴，家常饮食，
一切都简朴，一切都整洁，
没有华丽宽敞的房间，
没有波斯地毯，没有泰尔织机，
贵人们的头脑因此而清醒。

第三行或者和前面的意思相连，意指“富人们所吃的”，或者和后面的意思相联，意指“使他们头脑清醒的东西”。第五行或者和前面的意思相联，意指“在户外”，这样便是被描述的角色在想他那就在附近的房间，他出来只是为了野餐，或者意思是“不求助于”，那么便是以读者的立场在想了；这行诗或者和后面的意思相联，意指“他们不能清醒的时候”，或者“甚至承认这些华贵的东西都不能（使他们）清醒”。如果第三行，第五行都和前面的意思相连，那么我们就必须在“Clear up”的前面加上个“Which”。这一切既给予最后一行一种额外的强调，也赋予它某种奇怪的偶然意味，同时使人隐隐地感到它是一行六

音步抑扬格的亚历山大体。[1]

不过，这仍然是翻译；当屈莱顿进行创作的时候，他似乎急欲使句法不受英语所具有的自然的朦胧状态和它本身不严谨风格的影响。但当他翻译时，他要考虑的事情太多了，他便又滑回到了他所熟悉的松散的句法结构上。我要摘录几行诗句，它们可以阐发上面的道理；也许之所以产生某些朦胧，是因为作者竭力强调最后一个动词，以便去模仿原作。

Plerumque gratae divitibus vices
Mundaequ parvo sub lare pauperum
  Cenae, sine aulaeis et ostro,
  Sollicitam explicuere frontem.

(Horace, *Odes*, iii. 29.)

英雄双行体富于第二种朦胧类型的一种奇特的句法朦胧，这种朦胧造成思想的流畅性，以及几种额外的节奏，它也部分地解释了为什么这种节拍不象人们通常所说的那样单调。比如在屈莱顿的“亚布萨伦与阿琦图菲尔” [Absalom and Achitophel] 一诗的高潮中，大卫是以下面的话来打破沉默的：

Thus long have I by Native Mercy sway'd,
My Wrongs dissembl'd, my Revenge delay'd;

---

① 对于已经印刷成文的这首诗，这样的诠释是行不通的，因为诗中的标点已给读者显示出了明确的句法，但只要大声将该行朗读出来，读者便很容易接受另一种句法。

So willing to forgive th'Offending Age;
So much the Father did the King assuage.
由于天性的仁慈我已犹豫了这么久，
我掩藏了我的冤屈，我的复仇之心延缓了；
愿意原谅这冒犯人的时代；
上帝使得国王大大地平息了怒气。

"sway'd"、"dissembl'd"、"delay'd"既可是动词，也可独立地被看成分词。如果承认至少有一个是动词，那么便共有七种节奏。有七种证据在决定大卫是如何强烈地感受到，他可能将要如何残酷地去惩罚。如果"sway'd"是动词，那么该行的意思就是"我用仁慈的方法治理国家"；如果是分词，意思则是"我的善良的天性或使我延缓或使我掩藏，或两者兼而有之。"请注意，接下来的两行诗是一个句子和从句的相互并列，这使得这两种语法形式的混合显得更有理了；在三、四行上使用同样的方法便使得第四行有终止感，同时又使它和第三行相对。由于头两行诗中潜在的感情的变化（这儿使用了使联想意义相互抵消的方法因而使得说话者具有了一种公正的、不偏不倚的样子，同时又未使得他的高贵稍减。），我们把"sway'd"看成是唯一的主要动词，于是第二行表达的便只是一种洋洋自得的情绪。然后再把"delay'd"看成是唯一主要的动词，那么这两行诗的行文便表达出一种对"复仇"的可怕的自制。

总之，为了简洁，英雄双行体时常依仗分词，因而使用这种修辞手段的机会是经常有的。它常常是用在一种淡化的形式［subdued form］中，正如在下面的例子中，一种微弱的意义朦胧使得对仗的后半部分有了一种终止感，一个朦胧的分词也在

加强这种终止感。

But true Nobility is of the Mind;
Not given by Chance, and not to
Chance resigned.

(*Dryden.*)

真正的高贵是思想的高贵;
既非机会造就, 也不屈从于机会

(屈莱顿)

"resigned" 所表达的意思或许是 "当机会不好时并不退却", 或者在更广泛的意义上来说, 意思是, "不受机会的控制; 不被绝对的、超时间的力量源泉所掌握; 不把机会当作一种基本的起因来依赖。" 这些意义被包容在该行的前后两部分, 是对该行的总结。如果把分词 "resigned" 当作是主动语态的过去时, 意思便是 "它不屈从于机会", 这是对上面所说的第二种意思的一种反响, 似乎事情一下子便得到永恒的解决, 不过是在履行以往的契约而已, 是自亚当始人类堕落以来我们所具有的特权。

一种修辞手段用途是十分广泛的。在下面葛雷 [Gray] 的这首《猫》中, 诗人应用朦胧的分词描写了诗中的这只猫如何以若有所思、洋洋自得的神情交迭起它的爪子。

Demurest of the tabby kind
The pensive Selina reclined,
Gazed on the lake below.
娴静的、有斑纹的

沉思的赛琳娜俯伏着，

注视着下面的湖泊。

"reclined" 既可是分词，好比是纹章学上的术语 "couchant" [蹲伏]，也可是动词，以使得同一主语的紧接的下一个动词有一个短暂的停顿。

关于这种手法，艾略特在他的《荒原》一诗里提供了一个很好的范例。

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by stan dards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic
perfumes,
Unguent, Powdered, or liquid-trouhled, Confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened From the window, these ascended
In fattening the prolonged candleflames,
Flung their smoke into the laquearia,

Stirring the pattern on the coffered ceiling.

她所坐的椅子，象闪光的宝座，
在大理石上发光，那里镜台支撑着镜子，
缀满果实的藤子装饰着镜台。
藤子里一个金小爱神向外窥探，
(另一个将双目藏在翼下。)
她的椅子使七枝大烛台的光焰更明亮，
当她珠宝首饰的闪光迎着梳妆台的烛光，
烛光便将它映照在桌上。
缎子匣子里倾洒出明亮的光。
打开了的象牙和彩色玻璃的小瓶
洋溢着她奇异的膏状、粉状或液体的
合成香料的气味——这气味
使人头昏目眩；这气味
被窗外新鲜空气轻轻吹动，它们上升；
使燃了很久的烛焰变得肥满，
将它们的烟喷向镶板的天花板，
弄糟了天花板上的图案。

“倾洒”[poured]出的东西可以是匣子[cases]，珠宝首饰[jewels]，闪光[glitter]、光线[light]。“profusion”[眩目的光]这个词在现代有许多派生意义，它连同上面的几个词，共同表达了奢侈的意思；因此一些珠宝首饰从它们的匣子里放射出光来，另一些首饰便连同它们的匣子被倾倒[poured]在梳妆台上。如果倾倒出的东西指的是“glitter”[闪光]，那么，无论如何“poured”这个词便既可是一个分词，也可是一个主要动词。

下一行有一个更小的同样性质的问题，那就是“glass”可单独指玻璃瓶 [glass bottle]，或者和象牙相对的玻璃小瓶 [vials of glass]；“unstoppered”可只指玻璃杯 [glass]，或指小瓶和玻璃杯，或者指的是玻璃小瓶 [vials of glass] 和象牙小瓶 [vials of ivory]；直到“lurked”——它一时被当成是和“unstoppered”同样的语法形式——把它和“perfumes”联系起来。正因为对于豪华陈设的描述弄混了语法，所以“synthetic”这个科学词汇才成为鲜明的戏剧性抒情的突出部分。

“poured”这个词引起的句法朦胧在下面的诗行里得到更突出的重复。

> Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused,
> And drowned the sense in odours; stirred by the air…
> 膏状、粉状或液体的合成香料的气味
> 弄得人头昏目眩；那气味被风轻轻吹动——

在这两行里，当“powdered”和另外两个同样形式的词行使了形容词的功能后，我们一把“trouhled”和“confused”看或是动词，便产生一种昏昏欲睡的感觉。或者，我们似乎透过热流看到了那些东西在颤动。它们的确可以被看成是“perfumes”的分词，暗示在混乱的卧室里烟雾腾腾的景象；正是由于有了程度最强烈的“drowned”，我们才不得不把“perfumes”看成是一个新句子的主语，或者把“the sense”看成是一个孤立的词，省略了“was”而被三个过去分词所修饰。这在

儿行诗后，有一个“these”，我们可以这样猜想：作者本来将这个词代表三个属于“stirred”的主语，也就是“perfumes”，“sense”和“odours”（从这个词起可以继续行文而不停留）；在所有的这些嬉戏的口吻里有一种肌质感[sense of texture]的奇异的升华，一种作出积极决定所必需的犹疑；于是同样地“ascended”便或作动词或作分词和它前面的“these”结合，目的是使得最后的那个显然是动词的“flung”的强烈性和明确性不受到影响。

人们会留意到，这种朦胧并不能引起诗歌意义上的变化，也很少引起节奏上的变化；虽然诗中用了过去分词，但其内容的确定性丝毫也未受到损伤。请看：

Webster was much Possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures underground
Leaned backward With a lipless grin.

(T. S. Eliot, *Poems.*)

韦伯斯特一心想着死，
他看见皮肤下的头骨；
还有那胸脯也无的地下骷髅
仰面咧着无唇之口而笑。

（T. S. 艾略特，《诗集》）

这儿“leaned”又是既可看成动词也可看成分词；或者意思是“韦伯斯特看到皮肤下的头骨，以及地下的骷髅仰面躺着”

（“leaned”可以是动词，前面省略了“that”，这种情况在英语中很常见，但是很难把它和过去分词区分开来），但倘若我们强调第二行的分号，意思便成了，韦伯斯特看见皮肤下的头骨，但同时，不管被看到还是没被看到，地下的骷髅躺在那儿，目的是显出笑容，以及向上看看它们所笑的对象。这首诗的主指是关于不可知的知识，以上提到的细微区别使得这首诗更具有一种使人不寒面栗的神秘感。

Donne, I suppose, was such another,
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and Penetrate,
Expert beyond experience,
He knew the anguish of the marrow
The ague of the skeleton;
No torments possible to flesh
Allayed the fever of the bone.
我想邓恩是另一种人，
除了通过感官而外，
他别无途径去掌握和理解，
这超越经验的能人。
他了解骨髓的痛苦，
骷髅的疟疾；
对肉体的任何折磨
都不能缓解骨头的热病。

由于第三、四行诗既可和前面也可和后面的诗行发生联系，

因而有两种句法，这两种句法和组成第四行里的反讽的两种成分有关。那么这几行诗便可如此解释："邓恩找不到替代欲望的东西，作为一种考察的方法，他也找不到一个通过感觉便能了解的清晰的外部世界，因为由于身体本身的习惯性，由于它对现实的理解，它总是对它所属的、并了解自己习性的人保留一些信息，而且这些习性远比依赖它们生活的人所了解的要广泛得多。如果第一节诗是一个自我封闭的单位的话，以上便是该节的意义，不管"expert"指的是"sense"或是"Donne"[邓恩]，也不管第三行是指的"substitute"或者"expert"。或者，我们把第三、四行看成和下一节诗相联系，意思则是"邓恩这个在理解上超越感觉经验的能人，这个能够不受感官暗示而进行思想的人，也知道那些孤立的、基本的痛苦，骨髓的痛苦，骷髅的疟疾，这些都是感觉所无法知道的，也无法缓解的。"或，"价值或先验的知识都不能通过感觉来认识；但同时又没有其它形式的知识。人类的任何相互联系都不可能消除人类的相互孤立，但人们又认为，人类的相互联系有至高无上的价值。"我认为这是这首诗的主题，这主题是因为该诗有两种截然不同的语法解释而显示出来的。不然，你会说，这些诗行都是精心地打上标点符号的，所以只可能有一种语法解释。但是在每一种可能的解释里，较隐晦的语法都是因标点符号造成的。

但是在寻找理由来赞美这些修辞效果的同时，人们必须记住，英语这种语言本身就难以避免这些效果；下面是安德鲁·马维尔[AndrewMarvell]的一首诗，其中他应用了完全相同的手法，我看不出任何理由他为何要这样作。

See bow the Orient Dew,

Shed from the bosom of the Morn
Into the blowing Roses
Yet careless of its Mansion new;
For the clear Region where'twas born
Round in itself encloses:
And in its little Globes Extent,
Frames as it can its native Element.

(*On a Drop of Dew.*)

看那晶亮的珠露,
如何从黎明的胸脯
洒进开放的蔷薇
对它的新居却毫不在意;
它所出生的那洁净世界
本身便包裹成珠体:
它又在自身的小天地里
营造着它本原的成分。

(《露珠吟》)

"Shed"是主动语态完成时,或者是过去分词;"careless"有可能省略了"is"也可能没有省略;从第五行"for"起头的后几行诗意思是"为了它天上的诞生地的缘故,为了保持它的传统,它自我封闭成圆形,"或者"它之所以毫不在乎是因为它天上的诞生地仍然在将它造成圆形",这是因为露滴不能含有被其它任何东西封闭的意义,或者是因为它所出生的那个洁净的世界事实上封闭了整个地球;倒数第二行的"and"会被看成是作用于从句或者从句后的主句;最后一行的"frames"是唯一的一个明

确无误的紧跟"how"的动词。

顺便说一下，马维尔这诗的拉丁文是这样开始的：

Cernis ut Eoi descendat Gemmula Roris

接着便是一个完整的句子。我并不认为他会以英语句法的这种可爱的弱点和拉长的句子结构而骄傲；但你可以说，这种修辞方法很好地表达了露珠的雅致，以及它如何可能令人不快地从花瓣上滚落下来。

现在我要离开话题重新谈谈有关莎士比亚的两件事。一是他作品本文的校勘问题，另一个问题就是他对于一种特殊语法形式的运用。

我愿意相信，有的读者读本章时会有一种兴奋的心情，这种心情正是我写本章时所有的。他们可能已感到这章使我们对语言的性质产生了新的认识。对于他们来说，这一章或者完全是胡说八道，或者是令人惊异而且新颖的。但是只要略看一看任何一本莎士比亚著作的注释本，就会打消这些蒙骗人的幻象。关于莎士比亚，我要说的大多数是直接抄自莎士比亚著作的阿登本[Arden Text]。我相信我是在以一种与众不同的方式使用这些三个世纪以来学者批评家收集的材料。不先声明这一点，而要想在有关莎士比亚的浩如烟海的材料中再加上新的东西，显然是轻率的。不过我所谓的不同的方式，就只是对作品的解释不同。

对朦胧所持有的保守态度是好奇而谨慎，这种态度允许在注释中解释某种意义相关联的结构，但却不承认它；这种态度鼓励读者谨慎而沉默地接受这种结构；持这种态度的人认为，虽

然读者是在以如此复杂的一种媒介思索，但最好是不要让读者知道这点。于是学者批评家们设想，凡莎士比亚在诗中的所指都仅有一种意义，除非是那些双重意义十分明显或插科打诨的地方。但读者在欣赏其诗歌时则一定要设想莎氏可能指的多种意义，根据其各种可能来权衡它们。但在这点上还是有其进步的地方，正如现代原子物理学一样，可能性的概念被看成是一种自然的属性，而不是人类思想里的妄念。

很可能，编辑们并不十分相信学者批评家们的设想；我也不是常常在那些意义是“既是……也是”的地方说“或者……或者”吗？惯例性的音调在下面一段札记中很好地得到说明，这段札记所讨论的段落我在前面已经思考过了（见本书第23--24页）。在对语法作了一番巧妙的解释后（这种语法在我阐述第七种朦胧类型时将被归于否定的滥用），阿登版本的编辑坚持认为“rooky”[昏暗的]这个词对伊丽莎白时代的观众具有多种关联意义。他们认为：

这个有点含混的词，不管它如何拼写［它应该拼作“rouky”］其意思都不是“murky”[雾状的]或“dusky”[暗淡的]（罗德里克语，摘自爱德华的“批评的炮火”，1765）；也不是“damp”[潮湿]或“misty”[雾蒙蒙的]，或“Steamy with exhalation”[雾气腾腾]的意思（史蒂文和克雷格持这种见解）；也不是“misty”、“gloomy”[昏暗的]的意思（爱丁堡的克莱尔持此说）；也不是“Where its fellows are already assembled”[它的同伴聚集起的地方]之意（密特福持此说），和方言“roke”——意思是“雾”、“气”等——也毫无关系。我认为，其意思在这儿只是“rouking”或“perching wood”[鸟儿栖身的

树林]，白嘴鸦（或乌鸦）在那儿过夜。

一位公正的编辑之所以不仅要注出他自己暂且赞同的意义，而且还要注出其它可能的意义，其原因仅仅在于，这些意义在以往的学者看来是言之成理的，而且，对于莎剧的首场观众来说是言之成理的，甚至莎士比亚本人也认为它们是言之成理的；要知道，莎士比亚对语言的敏感程度决不会次于他的观众。对于这样的注释，是无庸置疑的，它使得你记住被解释的词的所有的意义。我现在便不能在思想中努力把这行诗直接表达出的意义和这个注释截然分开；我感到，通过“thickens”[朦胧的意思] 这个词，或者“rooky wood”[昏暗的树林] 中的奇怪的合口元音，该剧也许早就告诉读者树林是黑暗而雾蒙的；如果不顾注释中的其它部分，“rooky”这个词由于使人想起“crow”[乌鸦]，所以它仅仅暗示“白嘴鸦所营造的；那里有其它的白嘴鸦；这只白嘴鸦将栖停在那里。”读者的经验通常便是如此，所以我们只能如此作结论；或许是由于后人对莎翁作品的误解因而作出了许多牵强附会的解释，或许他的作品本身便是意义纵横交错的。对此我们必须作一番探究，应该承认它的复杂性，而不应采取一种显然站不住脚的否定态度。

所以我相信，十九世纪的编辑私下是同时相信几种解释的，在这件事上是用不着规劝的。而十八世纪的编辑便绝无这种一视同仁、使几种解释同时并存的襟怀；他的目的是尽快使比喻单一化，把作品的本文恢复到合理的、井井有条的状态。我们现在再无信心采取这种方法了，但这种方法所取得的成绩却是应当重视的，这不仅因为它在一定程度上使一些莎士比亚作品中的著名段落重见天日，同时也因为，这种方法简单直白，因

此它常常使人看到被它舍弃的词语是如何钻进莎氏头脑的。

兹举《麦克白》剧中著名的难点之一为例：

> My way of life
> Is falne into the Seare, the yellow Leafe,
> 我的生命已经日就枯萎
> 象一片凋谢的黄叶。

对这两行诗的解释便是使用这种方法成功的一例，我们不允许任何校正来抹去这个成功。但是约翰逊认为“way of life”应该是“may of life”[生命的五月]。我认为这是一种追溯作者创作过程的有价值的分析。因为它表明了该诗的构成经过：首先有一个井井有条的比喻的框架，然后对依附在这个文字框架上的概念进行润色。由于使用了谐音的手段，这个概念很容易被暗示出来。考虑到莎士比亚对双关语是何等的熟悉，因而我确认蒲伯的嘲弄似乎是违背真实的：

> There hapless Shakespeare, yet of Tibbald sore,
> Wished he had blotted for himself before;
> (*Dunciad.*)
> 倒霉的莎士比亚对梯勃德大为不满，
> 心想不如自己从前亲自涂改；
> (《愚人记》)

莎氏的确修改过他的作品，但梯勃德却将他的初稿公诸于世。

要把这种方法运用于紧跟在后面的诗句便需要对这种方法有更强烈的信念：

> I am sick at heart…this push
> Will cheere me ever, or dis-eate me now.
> 我心中难受……这劲头
> 会使我振奋，或者使我颓丧。

对于“cheere”的校勘是“chair”，又作“cheer”（当时这两个词发音相同）；对于“dis-eate”的校勘是“disseat”、“disease”、“disseize”和“defeat”。“Cheer”暗示的是获胜军队的欢呼声和从忧郁症中恢复过来；“eate”暗示的是敌军，被看成是要吞噬他的妖魔，以及使他五内俱焚的悔恨。

要说莎士比亚不如他的评论者那样能意识到这些选择意义，那似乎不可能。而且莎翁也不可能满足于“dis eate”这个词，这个词被认为是个独立的词，其意义和“eat”相反。那么，首先你也许会无视海明版［Heminge］和康德尔版［Condell］而认为：现在的版本表明，出版者被你所想象出来的校勘中的一个接一个的正误弄得困惑起来；其次，或许你会说，莎士比亚在其中用了一些和这些相近的音同而义不同的词汇，目的是要让读者自己在这种种意义中去摸索。读者且不忙否定后面这种看法，他必须明白：伊丽莎白时代的人对于拼写和标点是不太注意的，这使他们对于文字的东西有一种和我们完全不同的态度（当时的读者不得不努力去猜想恰当的词形）；由于这种情况造成了阅读和朗读的缓慢，当时的读者能够较现在的读者更全面地消化词汇；正是我们势利的拼写怪癖才使我们有了这样的

看法，似乎从我们眼底匆匆滑过的本无深意的每个词都是经过考虑后有意为之的；莎士比亚通常的方法是使用新鲜而显然表面上意义不相干的词汇，这便使得读者把注意力倾注该词汇的各种说得通的意义上去。第三，如果我们假设这自然的宠儿在创造不朽篇章的初稿的过程中从不作修改，那么你可以认为，他决不会那么愚蠢，以至在创作过程中停下来，去思考各种修改方案；他写下"dis- eate"这个词是因为在当时那种仓卒而复杂的情景下，这是他能信手拈来的第一个词，而以后的编辑便根据这种情景设想各种双关意义；但他无论如何只能舍弃这个词，这样才使得"may of life"及其丰富的双关意义站得住脚（这些双关意义无疑会产生更美的联想）；他只有这样毫不留情地抛弃这个词，这段独白在他头脑中才可能是个整体。很抱歉，我在这儿如此浮想联翩，但我所设想的这位罕有的人物写作时的状况就是这个样子；不对诗人作如此的设想而又试图用各种校正来修改这些诗句，那不过是妄图在石矿中挖出一首自己的小诗而已。[①]

在一些更易检验、也较简单的论题中，有一种主要类型的校勘，它追溯到诗人的原稿（甚至可能是诗人脑子里的想法），我所知的最好的例子莫过于《量罪记》第一幕第三场中的一段了：

DUKE. We have strict Statutes, and most biting Laws,

(The needful bits and curbes to headstrong weeds)

---

① 当然，如果此话不假的话，诗人就不该因为这个例子所产生的结果而受到赞扬了，演员便应选择更明白易懂的解释。

Which for these fourteen years, we have lte slip,
Even like an o'ergrowne Lyon in a Cave
That goes not out to Prey.

公爵：我们这儿有的是严峻的法律，
对于放肆不驯的野马，就是少不了的羁勒，
可是在这十四年来，我们却把它当作具文，
就象一头蛰居山洞
又不觅食的狮子。

"梯勃德" [Tibbald] 将 "weeds" [野草] 校订为 "steeds" [马]，将 "slip" 改为 "sleep"。如果人们在什么地方发现过正确的校正的话，这儿便是其中一处；如果你头脑里牢牢执着的是 "steeds"，那么其它的意义便是胡言乱语了。但是很奇怪的是——既然这样一来诗行显得更明朗，比喻也很得体——怎么节奏就变成了一种平板的、说教式的歌咏了，它也许就会是来自 "普罗莫斯和卡森德拉" 一剧，莎剧中的这个故事就是发源于此。在这个同样的题目上，来自 "普罗莫斯和卡森德拉" 的是：

PROMOS. So that the way is by severity
Such wicked, weedes even by the rootes to teare.
(ii. 3.)

普罗莫斯：只要是使用严厉的手段
那些恶棍、无赖便会连根铲除。

这样，莎士比亚便有可能在头脑里有 "weeds" 的形象：如

果你想表示对腐西欧的轻蔑，那么你与其去唤起雄马[stallion]的那种孔武而高贵的形象，激起力和美的感觉，当然还不如把他称为随意依附在忘川港口的"茂盛的野草"。你也许会说，虽然公爵没有，但莎士比亚对坏人却可能有这两种看法，所以也可能打算称他们为"steeds"。但他用了"head strong"[不羁的]这个词，所以这层意思便已足够地表达出来了；从一种看法转向另一种看法，这才是"针锋相对"[measure for measure]；而且为了要与他这时的作品的发展合拍，他应该首先想到的是"steeds"，然后，由于不满于这样的比喻，才改用了"weeds"。我们有兴味地看到"biting"这个词除了和"bits"有某种双关的意义而外，既表现出制约马嚼子的意味，也表现出砍草用的大刀的意味，或许就是因为这个原因，其表现出的是荒草上的马；表现了公爵不介意让自己受制于他的摄政安哲鲁这个人，而且这个词的两种相互抵牾的观点又相互发生一定的作用。

"slip"和"sleep"之间的问题没有这样尖锐，但性质没有什么不同。"sleep"适用于"bits"，当然"bits"的意义就不是用来勒马[steeds]的东西了；"sleep"这个词可能暗示了作者在写作时从选择"steeds"到选择"weeds"的转化过程，但"weeds"一经选定，"slip"较之"sleep"就要好些了，因为该词既可有"使生长的野草不为人所注意"的意思（"sleep"也可包含这层意思），也可有"使野草逃脱被剪刀剪除的命运"的意思。更有甚者，因为它和"bits"相关（"bits"不象"steeds"，直到诗的末尾都还保留着"bits"的意义），它便会含有"放松了缰绳乃至马可以不受控制"的意思。那么，梯勃德似乎很可能是正确的，虽然并不象他自己所说的那样。另外，很

可能，莎士比亚首先按照他所使用的风格为可怜的公爵设计了散文体的对话，然后又感到所设计的对话有些平淡，于是回忆起他在另外的版本里使用过的另外的意象，接着便作了两处小小的修改，拿来用在这儿了，而且他感到，这样最恰如其分。我并不是说，这样写出的诗便是最好的，但当莎士比亚的思想进行紧张活动的时候，我们便不可能象这样来察知它是如何运动的。

值得一提的同类例子还有一个，是在我已讨论过的一首十四行诗里（见第124—125 页）

Be where you list, your charter is so strong
That you yourself may privilege your time
To what you will, to you it doth belong
Yourself to pardon of self-doing crime.
你爱上哪儿便上哪儿：你的特权
大到允许你随意支配光明：
你爱干什么就干什么，你也完全
可以原谅你自己干下的罪行。

"To what you will"经校正为"Do what you will"，这样才和"Be what you list"相对仗，使得诗句有一种菲力普·锡德尼[Sir philip Sidney]十四行诗的那种歌咏的、勇武的、超然的风味。所以这很象前面那个例子；莎士比亚使用的形式是锡德尼创造的：很自然地，他在模仿锡德尼而构思这些诗行时，这些诗便很有韵律，后来他便将它们修改成我们现在所见到的更宏大、更显豁、语法上更丰富的形式。

很有趣的是，对于十八世纪校勘的这种看法，蒲伯早就抢了我的先：

> Wondering he gazed：when lo a Sage appears，
> By his hroad shoulders known，and length of ears.
> (Dunciad，iii. 27.)
>
> 他困惑地注视着：突然他看到出现了一位圣哲，
> 就凭他那有名的宽肩膀和长耳朵便认出了他。
> （《愚人记》）卷3，27）

对于这，蒲伯的注释里列举了一番详尽的肌质批评［即对各种修辞方法的批评——译注］，“部分是梯勃德先生作的”，这番批评将“ears”校正为“years”，使得诗中圣哲更具圣人气，而不再有驴子的长耳朵那种意味。他解释说，“塞特先生老了，这点毫无疑问，但是他（很幸运地）从未戴过脚手枷”（这无论如何只会使他的耳朵更短）。“所以令人吃惊的是，喀尔先生自己显然忽略了它。”但是，这个校正过程显然比蒲伯所想象的要有价值得多，因为经过校正，该行诗便具有一个淡化双关［Subdued pun］，这个双关赋予该行诗一定的意义，使之具有一种天真的、口语化的随意的味儿，因而其意义便更显豁了。

这个例子也可表明：莎士比亚不一定作了这些我认为有理的修改，正如蒲伯不一定将“ears”改成“years”一样；这两种情况中，作者的下意识中都有着较简单的那个形式，这也是作者满意于该诗行的理由之一。

在谈到关于乔叟的时候（见本书第98页），我曾说过，总的说来，双关语和声音的字简联系是不重要的，不必去探究；而现

在你会说，我却用它们来解释莎士比亚作品中的疑难。哈，你可算是触到痛处了：这便是我们国家的诗人不太光彩的地方之一。

(约翰逊也只得承认)模棱两可的说法之于莎士比亚，正如放光的雾气之于旅行者：他不顾一切地追随它；它肯定是要将他引出正路，而将他困于泥潭。它对他的思想有一种有害的魅力……一种模棱两可的说法对于莎士比亚来说便是能迷惑凯撒至死的绝代佳人，为了她，他失去一切，而且也愿意失去一切。

我不打算反对约翰逊博士的说法，我只是想说，在那些日子里生活是奢侈的，凯撒不象是已失去了世间的一切。这种情况实际上表明了诗人缺乏决断力和意志力，在写作时或者由于受蒙骗或者由于受恭维，有一种易于屈服于语言催眠的女性的爱好，因为诗人对于双关语过于敏感。我们很多人都希望莎翁在文学习性上更具有男性。我认为西特威尔[Sitwell]一家子也有上面说的坏习惯。① (西特威尔为英国作家，其子其女均为名作家。——译者)

我认为，我们可以把诗人对生活的态度和他对语言的态度联系起来。我们除了把诗人自称的看法弄清楚而外，还需要将其它许多东西弄清楚。倘若要将作者对双关语的癖好和他的性别素质联系起来，那么就必须要考虑下列问题：所谓男子气概那一大堆意义到底制约着什么；丁尼生爵士和李顿爵士之间发生奇怪的争执时，何以他们有根有据地断言对方缺乏男性；面

---

① 这一切也许会显得滑稽而使人厌烦，但是我认为，淡化双关语是个很迷惑人的问题，不容易处理。

特罗勒斯又是流泪又是颠狂反而被认为具有男性；何以后期清教徒观点认为对于性欲淡漠才算是有男性；美国音乐的那种强烈而有男子气概的节奏是由于人们如醉如痴地委身于机械的明显节奏而形成的；米开朗基罗作品中的神的侍酒俊童和泰坦都以完全同样的过分夸张的姿势来分别表达顺从和权力。

但是，说对双关语感兴趣便是缺乏男性的表现也许不是约翰逊博士的本意；在十八世纪，"quibble"[模棱两可之说]的意思好象是指双关语，并无其它深意，是一种低级的（而不是女性的）乐趣。早期的一些喜剧可以说明这一点，但总的说来双关语是由于缺乏历史感而产生的；约翰逊早就厌倦于咖啡店里搞的那种字谜游戏，而且认为，伊丽莎白时代的双关语和它是同一类东西。但是莎士比亚之所以对词与词之间的声音关系感兴趣完全是由于他对词的全部意义感兴趣；无论他是怎样想到的某个词，他都理解它。他是这样来应用他的想象的：首先，他通过一个辅助性的模棱两可之说而想到某种表达法，然后他在足够重视他所写的内容的同时，将这模棱两可之说发挥得微妙精细使它溶入整体之中，当我说到淡化双关语[subdued pun]不是最重要的分析对象时，我的意思是：很少有诗人对语言的声音那样敏感；很少有诗能够如此去感受语言的声音；没有其它哪位诗人曾经能够在一瞬间的创作活动中集中进行这样一系列的推理思索。

现在，在结束本章前，我又要老调重弹，来考查一下莎士比亚是怎样使用"and"加"of"这种结构的。

对于一位诗人来说，应用各种节奏、各种语法形式，或利用同一词的意义的细微区别是十分可贵的，因此那种词与词之间没有确定结合形式的语言形式是最方便的，它允许你从一种

理解转向另一种理解。于是，如果你想要表达具有同样逻辑形式的同一情景的两种因素，使用“and”这个词是最方便的了。想想我上面句子里使用的“and”吧，它的意思可以是“于是就……”，或者“然而”。倘若两种成分以不同的方式与同一情景发生联系，而且互相间关系又不对称，那么使用“of”这个词便很方便。在艾略特先生的一段平常的、符合语法规则的诗里适度地表现出了“of”的这种含混的用法：

I can sometimes hear
Behind a public bar in Lower Thames
Street The pleasant whining of a mandoline.

(*The Waste Land.*)

有时在泰晤士河下街酒吧的后面
我听得到曼陀林
悦耳的哀鸣。

(《荒原》第三节“火诫”)

如果把最后一行作为一个单位来看，“whining”[哀鸣]便是主要的名词，其它的词都是从属于它的。但是如果读这三行诗时对每行末尾作必需的重读，其句法结构便是“I……heard……a mandoline”[我听见……曼陀林]，“whining”就象“pleasant”一样，几乎变成了形容词了。如果允许我暂时破坏一下艾略特先生的诗，把最后一行读成“The pleasant, whining sort of mandoline” [那种悦耳的、哀鸣的曼陀林]，很明显，“mandoline”便成了“hear”[听]的真正宾语了。伊丽莎白时代的诗人常干这种事：这种方法把句法的虚饰和陈述的直接性

结合起来了：

What means (the warning of) this trumpet's
sound?
Till, swollen with (cunning of) a self—conceit…
(*Spanish Trag.*, *I. ii.* 192, *Faust. Prol.*)
这喇叭的警告声是什么意思？
它自命不凡地越来越响……
（《浮士德》序幕"西班牙悲剧"第一幕第二场。）

李尔王更是特别喜欢使用这种由"of"形成的所有格：

Blasts and fogs upon thee.
The untented woundings of a father's curse
Pierce every sense about thee.
(*Lear*, I. iv. 320.)
愿毒风吹着你，毒雾罩着你！
愿一个父亲的诅咒刺透你的五官百窍，
留下永远不能平复的疮痍！
（《李尔王》第一幕第四场）

"伤痛"[woundings]可以是父亲诅咒的原因，也可是结果；[若看成原因，则伤痛是父亲受到的；若看成结果，则是父亲的诅咒在女儿身上造成的伤痛——译者注] 即使不是如此，它们也会成者属于父亲，或者属于他的孩子。的确，这诅咒有可能是孩子骂父亲的，而且如果李尔想到这一点，他就可能是指的

这个意思。由于改换说法而形成的众多意义都统属于这个目的单一的词“curse”；无论是李尔感到的或将要感到的伤痛，还是考狄利娅已感到的或将要感到的伤痛，作为咒骂高纳里尔的原因或结果，或者作为李尔当初对考狄利娅咒骂的原因或结果，或者作为高纳里尔含沙射影骂父亲的原因或结果，都使得他有理由以同样伤害的程度来回敬高纳里尔；而且倘若高纳里尔感受到的伤痛是这些诅咒的原因或结果，那就更好，那么就让这些诅咒刺透 [pierce] 她吧。这些伤痛是他从女儿对父亲的咒骂中所预料到的；同时它们也可以是指“父亲加在孩子身上的诅咒”。①

虽然用“and”的地方很多，却不如“of”使用得那么清楚。当“and”把两个词——这两个词必须要用特殊的方式联系在一起相互间才有意义上的联系——联在一起时，读者便可能要赋予它额外的意义。比如，奥赛罗说过这样一句台词：

the flinty and Steele Cooch of Warre.

(I. iii. 231.)

冷酷无情的战场。

一个战士的床 [couch] 是又冷又硬的 [flinty]，因为他睡

① 批评家们认为，此处表现出的语言上的精巧和李尔的实际感情毫不相干。但不管怎么说，莎翁剧作中的角色都应该被看成是具有超凡的口才的。我认为，尤其是李尔，他对于语言的力量和内涵是十分欣赏的。他给读者留下的一切便是这个，他自已也感到他的语言的魔力。但在我所引用的这个句子里“untented”具有双重意义，由于它紧挨在“伤痛”这个词的前面，因此它具有一种医学上的意义。

在鹅卵石上；也可能是钢铁般的 [steel]，因为他的武器就在身旁。这使得该句诗的暗示更有意味了。这两个形容词的不同形式，以及它们中有一个是大写的这个事实都传达出这种暗示的意义。它们既表达了战士所处的环境的严酷，也表达了战士内心的坚强。(所以这两个形容词也分别反映了外部的环境和个人的内心。) 如果把这两个词看成是一个整体，那么它们则可被看成是作为枪弹的石屑和钢丸 [flint and steel]。我希望读者同意我的这个看法："and" 这个词在这句诗里以三种不同的方式将词语组成三种不同的结构。

我打算考虑一下莎士比亚诗歌中一种用得普遍的语言形式，它是上面谈到的这种方法中的典型；也就是"the＋名词＋and＋名词＋of＋名词"这种形式。在这种形式中，常常是两个意义十分不同的词连结在一起，后面跟一个词，似乎常是用来修饰两者的。这暗示我们，这两个名词都是作者最初想用来表达同一事物的 (两种随意尝试的结果)。事实上，整个句子通常只有一个动词；于是这两个名词主要暗示的是它们两者共同具有的一种隐秘的因素。这也暗示了，这两个词谁也不比谁更重要。那么《奥赛罗》中的两句诗

were't to renounce his Baptisme,
All Seales, and Symbols of redeemed sin;

(*Othello*, II. iii. 356.)

即使叫他抛弃他的信仰
和一切得救的希望……

(《奥赛罗》第二幕第三场)

表现了“symbol”这个词的特色；也就是说它的意义取决于这种固定的结构，或者受制于一种联想，因此，在此处，它的意义便类似一种信仰。同样的，《科利奥兰纳斯》中的一句：

> All bond and privilege of Nature breake
>
> (Cor., v. iii. 25.)
>
> 一切性中天的伦常，都给我毁灭了吧！

表达了契约这个思想里的既有约束又有优惠的两种相对的意义，这可不是一种微不足道的机智。当批评家们赞赏莎士比亚观察世界的那种无所不包的能力时，在一定程度上他们想到的就是这种附属的意义。“Bond”和“privilege”在效果上来讲是一个词，它把两种对立的概念连为一体；我要求读者在本书第七章来和我一起讨论这类词以及它们在诗歌中的重要性。

既然这种形式要求读者在其中的头两个名词中去找出它们之间共有的隐秘因素，意思也就是他必须尽可能想象这两个词之间的联系，以使这两个词在最隐秘的意义上联系起来。于是，这便成了一种强有力的方式，迫使他把一个个的词当作是诗的语言来对待。

> but'tis ont so above;
>
> There, is no shuffling, there the Action lyes
>
> In his true Nature, and we ourselves compell'd
>
> Even to the teeth and forehead of our faults
>
> To give in evidence.
>
> (*Hamlet*, III. iii. 63.)

可是天上却不是这样的，
在那边一切都无可遁避，
任何行动都要显现它的真相，
我们必须当面为我们的罪恶作证。

（《哈姆莱特》III.iii.63）

对这几句台词我们可作如下理解：你将手伸进洞去，摸到老鼠的头和脸［forehead］，企图把它抓出来，它便咬你［teeth］①，如果这样理解，那么其意义便是："上帝将迫使我们披露我们的罪恶，无论我们如何抗拒。""Forehead"［前额］除了是攻打的目标，也是用来表示羞愧而发红以及不满而蹙皱的地方。这样一来，又可将这几行诗理解为："因为不得不承认这些事，我们将感到羞愧和不快。""Teeth"［牙齿］除了是自卫的武器，也是用来忏悔的器官。另外，即使你的牙齿是最具威胁性的地方，别人要对你表示轻蔑也只是把你的牙齿作为弱点来打击。这样一来，它们的意思便是："我们必须用清楚明白的语言忏悔，否则上帝会戳穿我们的谎言。"还有这样的可能，因为前额覆盖着脑子，而我们罪恶的思想便是在那儿孕育的，而牙齿又被用来执行这些罪恶思想（无论是通过讲话或咬噬），因此它们便分别代表犯罪的意愿和犯罪的行为。或者，倘若我们赋予"of"语法意义，那么在这儿牙齿和前额就不是指的我们的

① M. C. 布拉德布鲁克小姐［Miss. M. C. Bradbrook］指出"forehead"这个词莎翁主要是用来表示"鲁莽"之意；而"teeth"这个词则毫无疑问指的是"公然撒谎"［the lie in your teeth］的那种对抗的形势。但经过这样一番简化后你仍旧得照句法结构解释这个短语。我认为，不管你赋予这两个词这些意义与否，这个短语所造成的效果都无什么变化。

器官，而是代表我们的罪恶，意即罪恶的牙齿和前额。这样一来，这几行诗的意思便是："我们将必须开始披露我们的罪恶的根源，一直将它们最明显、最邪恶的表现都公开出来。"牙齿又是骷髅暴露在外的部分，而且前额的骨头又接近表而，所以诗的意思又可能是"最后审判不会给我们留任何情而，我们必须彻底交待我们的罪恶。"

读者会认为，这一切都是在凭想象随意解释，与本诗毫不相干。那么试问，到底是什么与诗人的这些为了修辞而写下的东西相关呢？到底是什么与这首运用了生理方面的象征表现手法的诗相关呢？我们从诗中得知的只是身体的两个器官以及最后审判，这些都需要读者去凭想象把它们联系起来。这句诗没有直接显豁的意义，尽管如此却给人一种急迫感和一种实际感，好象被一只力大无穷的爪子抓在手掌心。之所以会有这样一种印象，并不是因为想象的闪光会向我上文所说的那些方向去发展——一般的读者就不可能那么去想——而是因为在这样的上下文里，这些词本身就可能使读者的想象向我刚才所说的方向发展，这样始人们提供一种理解方式。这些台词是写来为舞台演出的，它们总是要向观众传达某种意思，在这段独白传达出另一种同类的效果之前，它们所表达的确切意义只可能是上文提到的这种，而不是其它的。

在上面所举的最后一例中，倘若我们的"罪恶"[faults]被拟人化，以至和我们自身没有多大区别，人们便会说其中所有格的应用是正常的；至少它对于头两个名词有同样的意义。在下而的例子中，虽然其意义很明白，但情况却更复杂。——"新的执政官很厉害"

Whether it be the fault and glimpse of newness

(*Measure for Measure*, I. ii. 59.)

不知道是不熟悉向来的惯例；还是因为初掌大权有意来一次下马威。

(《量罪记》I. ii. 59)

"或者是因为他认为最好是立刻显示他的力量，确立他的威信。""The fault of newness"很简单，从语法上来讲便是"这不是执政官的错，而是他才到手的高位的错[The fault of newness]"。"The glimpse of newness"更简单，意即："他被他的高位弄得来头昏目眩，还有些局促，暗示因为高位带来的好奇，他偷偷窥探。"因此第一个"of"[即The fault of newness 中的of——译者]的意思便是"属于"[belonging to]，第二个"of"的意思便是"引起"[caused by]。但是把两者合在一起来用，读者便不能同时理解到这两层意思，而且使得"fault"有了一种"中止"的意思（即相当于地质学上"裂口"的意思），于是便更显得其结构是"glimpse of newness"的意思了；这也使得"glimpse"暗示"偷看"和一种故意的盲视，于是又使得其结构象是"the fault of newness"。于是这两种语法结构便以不同的各种方式出现在读者的脑海里；这行诗便被理解为"这不是执政官的错，是他窥视新奇的过错"；或者把"the fault"和句子的其余部分分开看，那么便可理解为"这是人的原罪在作怪，正如人改变地位后常常发生的一样。"

莎士比亚喜欢这种介词的双重用法，读者可能不会充分认识到这种修辞法，当然不会认为这种手法是巧妙或准确的。请看下面两个例子：

To keep her constancy in plight and youth
Outliving beauty's outward…

(*Troilus and Cressida*, III. ii. 173)

保持她的不变的忠心和不老的青春，
她那永远美好的灵魂不会随着美丽的外表同归衰谢。

(《克洛埃勒斯与克蕾雪达》III. ii. 173)

Do, with like timorous accent and dire yell
As when, hy night and negligence, the fire
Is spied in populous cities.

(*Othello*, I. i. 76.)

很好，你嚷起来吧，就象在一个人口众多的城里，
因为夜间失慎而起火的时候，
人们用那种惊骇、惶恐的声音呼喊一样。

(《奥赛罗》I. i. 76)

头一个例子可根据介词双重用法理解为："发过誓要对[to]某某保持从前所有的[in]那种忠贞"；第二个例子可据此理解为，"夜间由于不慎而引起[caused]"。但是我认为其中的含意还不止于此；倘若以上的介词使用得十分明确，一个介词只用在一个词上，那么其效果则更明显，而且和当时具体的演出没有关系。人们会认为，只要她还想象当初那样不断发誓，那么她的忠贞便处于一种不断被誓言加固的状态中（浸透于高尚的德行中）。于是介词"in"的选择意义所起的作用就好比是把面积积分转变为体积积分一样；强调的是诗行中的精神实质而不是表面文字。同样地，在第二个例子中，火可能是因为[by

reason of] 黑夜而引起，也可能是因为失慎 [negligence]；因为火发生于黑夜，而周围没有人看见它的发生；或者，倘若把"night"和"negligence"都看成和动词"spied"发生关系，那么，火便可能被人发现，因为它在黑暗中显现出来了 [by night]，因为街上有闲逛者发现了它 [by negligence]。但诗行中最突出的是伊阿古用以发泄他那积蓄已久的兴奋心情的风味和密尔顿式的雄伟风格；诗中修辞的朦胧调整了他的节奏。就我所知，莎士比亚还没有在其它任何地方用一个介词来造成一个直白的双关语[flat pun]，其中同一个介词对两个名词的含义各不相同；我相信（如果这是他有意而为之），这是古典文学作品的一种独一无二的特性。

莎士比亚作品中的众多的联想里，各种伴随意义以下面例子里的形式相互抵牾：

GLEND. When I was bom…

The heavens were all on fire, the earth did tremble.

HOTSPUR. O then the earth shook to see the heavens on fire

And not in fear of your nativity.

(*I Henry IV*, III. i. 24.)

葛兰道厄：我诞生时

满天烧着火，大地吓得发抖

霍茨波：啊，那么大地是因为看见天上着了火而颤栗的，

不是因为害怕你的诞生。

（《亨利四世》，上篇. IV. i. 24.）

另一例：

That I did love the Moore, to live with him,
My downeright violence, and storme of Fortunes,
May trumpet to the world.

(*Othello*, I. iii. 249)

我不顾一切跟命运对抗的行动，
可以代我向世人宣告，我因爱这摩尔人，
所以愿意和他过共同的生活。

(《奥赛罗》I iii. 249.)

除了形容词使得第二行诗的意义有所增加而外，我们认为这行诗中的“of”或者是修饰“violence”，或者是修饰“violence”和“storme”两个词，因而就倾向于把“violence”和“fortunes”隔离开来。照一般的形式，“of”修饰前面的两个名词，但照剧情看苔斯德梦娜才是“violent”[大胆]（她婚后才显得年轻而又无助），确切说来是因为她勇敢地面对、反抗，同时在一定程度上也创造了她那充满风暴的[stormy]命运[fortune]。在第一对开本里，本行有一个逗号，这个逗号使得本行内部的意义冲突得更加厉害，而有的编辑把这个逗号省略了，我认为是不对的；省略后其语法和节奏都会显得动荡而不稳定，有碍读者对其意义的准确理解。

我所想到的正常形式便是，前两个名词之间往往有个停顿，我说过，这样往往产生许多暗含意义。但是这种中断很少影响全句，因为这种形式本身太固定了，以至于它的各个组成部分便自然地紧密结合在一起。而且当头两个名词几乎同义时，这

邀他来痛饮香槟。

（《西班牙悲剧》II. i. 86.）

FA. Tell me what is that Lucifer thy lord?

ME. Archregent and commander of all spirits.

(*Faustus*, I. iii)

I cut my arm, and with my proper blood

Assure my soul to be great Lucifer's,

Chief lord and regent of perpetual night

(I. V.)

浮士德：告诉我你的主人撒旦是干什么的？

精灵：他是一切精灵的主宰。

（《浮士德》I. iii）

我在胳膊上割一个口子，流出的血

结果和撒旦的血一样，

就是那撒旦，那黑夜的主宰者。

（同上I. V.）

但这种形式在莎士比亚以前很少见，就是在莎士比亚《哈姆莱特》以前的作品中也少见。作家不可能去寻求这种形式，除非他在这种形式的各种暗示上大作文章是想给读者某种固定的意义，除非他感到使用我所描述的这种形式确实有用。请看：

But we are old, and on our quick'st decrees

Th'inaudible, and noiseless foot of time

Steals, ere we can effect them.

(*All's Well*, v. iii. 40.)

我老了，时间的无声的脚步
往往不等我完成最紧急的事务
就溜过去了。

（《终成眷属》V. iii）

如果只是从一种雕琢字词的观点来看，那么作者不过是将这两个形容词“inaudible”、“noiseless”当作同义词在使用，并没有强调它们之间的区别。第一个形容词来自拉丁语（该词是不带主观情感，而且是个一般性的字眼）。第二个形容词是本族语（我们可立即品尝到它的风味，而且它有一种肌质感）。在英语中这种区别常常产生丰富的效果；但在这里，它们所含的否定意义遮掩了这种区别，因而这两个形容词并未造成不同的效果。

两种语言成分几乎处于同一行时便会产生出一种意义上方向完全不同的细微的生成物，所以“noiseless”和“inaudible”之间的细微区别便向奇妙的方向发展而去，因而读者据此便觉得诗行里笼罩着一种莫以名状的忧郁气氛。他的理由便是：“不光是没有人听得见时间的足音，而且它确实从不发出声音；甚至在它安全地独自呆着时，就象空屋里的一只钟，或者甚至在时间的总部里，也是沉默无声的；你可用一种不同的方式听见人类世界以外的声音，但这个最重要的存在物，这个吞噬一切的巨人却不会发出任何声响。”当然，以上的含意在诗行的背景中是不显豁的，但是我认为，莎士比亚之所以喜欢使用意义接近的同义词，正是因为他喜欢利用两词之间的细微区别。而莎士比亚以前的那种幼稚的、雕琢字词的风尚（比如有的诗把寻常的意义表达得如此花哨——听呀，国王呀，听呀，王子呀，

Hear, oh ye kings; give ear, oh ye princes)其目的是不同的。在那类作品中，并不是两个词一齐得到重复，重复词只是为了重复整个短语的节奏。[1]

莎士比亚这种对于成对的词的爱好在他的方法中是十分重要的。特别重要的是，他是我目前一直在讨论的这种修辞方式的起因。正因为他常常把两个几乎同义的名词放在一起，所以他便很自然地添上了一个修饰它们的名词，以便把它们连结起来；当他使用这种形式的时候，正因为他常常让头两个名词象同义词那样起作用，于是久而久之，这在读者头脑中便成了一个牢不可破的单位了。不过，这里我们谈到的两个词是形容词而不是名词，所以这个例子说明的是另一个问题。这种情况表明，通常的那种形式发展得更固定，以至于即使把两个同义词分开，而且使它们成为不同的词类也不妨了。第一对开本里这行诗的那个逗号使得"inaudible"一词在一定程度上成为名词了。这个词具有密尔顿风格，指的是命运，但当它和其它的拉丁风味的词——"foot"或"time"——相比时，它便具有撒克逊风味了。

除了将头两个词用成是同义词而外，要使头两个词联系在一起，最强有力的方式莫过于把这两个词安排成一组矛盾修饰，而且让第一个词作为一个形容词对第二个词发生作用。请看：

---

① 我原本该在这儿提一提法律文件中喜欢连用两个同义词的习惯。法律文件中那样作是为了预防对方今后提出异议。在历史上何以这些被经常使用的对对儿都是诺曼—撒克逊语，其原因并非是这种结构好看些，而是因为使用这样的英语本族人和外族人都可以懂得。在我的印象中，乔治·赖兰先生[Mr. George Rylands]是第一个指出这点的。

In the dead wast and middle of the night.

(*Hamlet*, I. ii. 198.)

在万籁俱寂的午夜。

(《哈姆莱特》I. ii. 198.)

"wast"似乎是"waste"[荒芜的],"waist"[腰、中段]和"vast"[广阔的]的双关语;如果意思是"waist",那么它便与"middle"[中间]有一很强的共同点;如果意思是"vast",那么两个词之间的联系便在于:处于半夜时你会觉得夜似乎最漫长;如果意思是"waste",其联系则是:只有夜的两头,黎明,傍晚才有人,而夜的中间是个毫无用处的荒芜的地带。如果我说以上的任何一种联系都形成一种矛盾修饰,那么我不过是在作思辨上的假定,而这正是我要避免的。但是在进行释义时很容易把它们看成是:"在死寂而荒芜的夜半"[in the dead and wasted middle of night]这种格局。或者有人会把"dead"[死的]当作名词,正象对待其它两个名词一样,[in the dead of night——在暗夜的死寂中]或者其意思可以是"在夜晚的那个既短又漫长的一个时期",这样一来,"dead waste"或"dead vast"便可和"night"分开而独立。"waist"所含的双关义便并无深意。它只不过起到把"wast"和"middle"联系起来的作用。它可能是用来将"night"拟人化,将其比拟成一位可怕的命运女神。莎士比亚和密尔顿都喜欢应用象"the dead vast"这样一种短语,他们的不同之处只在于:莎士比亚总是再给读者一个选择意义,一个更常见的结构,使你有所依傍。

原则上,矛盾修饰或同义反复中的两个相对因素都能使得第一个名词和第二、第三个联系起来,但它们更能将第二个名

词和第三个紧密地联系起来，因为第一个名词具有独自的生命力。我将罗列一些例子来表明导致这种结果的朦胧的作用。

HOR. In what particular thought to work, I know not;
But in the grosse and scope of my Opinion,
This boades some strange erruption to our State.

(*Hamlet*, I. i. 68.)

霍拉旭：我不知道究竟应该怎么想法；
可是大概推测起来，这恐怕预兆着
我们国内将有一番非常的变故。

(《哈姆莱特》I. i. 68.)

对于第二行诗我们可以分别作如下的理解：把"in the grosse"看成是个独立的短语，那么意思便是"总的看来"；倘若把"in the grosse of my opinion"看成是个短语，那么意思便是："以我不成熟的见解看来"，"就我有限的能力理解的"；或者倘若把"in the scope of my opinion"看成是个短语，那么意思则是："就我个人的有限的理解来说"。

汉姆莱特在非韵文的台词里同样也使用了这样的修辞法：

…to hold, as'twere, the mirror up to nature, to show the very age and body of the time his form and pressure.

(*Hamlet*, III. ii. 26.)

……它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。

(《哈姆莱特》Ⅲ. ii. 26.)

"age"[时代]显然和"body of time"[时间的总体]是同一个意义，但是在通常的结构里"age"和"body"才是一对，那样"age"表达的便是"身体状况"，比方说有多老呀等。我引用这段文字主要是想表明，句子里用了"bis"[他的]表示前面的词组是单数。

这两个名词结合在一起，给予同一思想不同的比喻，这样可使这两个词具有统一性和多样性。下面有一例："如果我们孤注一掷……

…therein should we read
The very Bottome, and tbe soule of Hope,
The very list, the very utmost Bound Of all our fortunes.

(*I Henry* IV, IV. i. 50.)

那样一来
我们的希望和
整个的命运
就等于翻箱倒底，和盘托出了。"

(《亨利四世》上篇，IV. i. 50)

这显然是雕琢字词的一个典型。使用同义词的目的只是为了重复短语的节奏。这一事实再加上其中一些词是大写的，这两者使得"Bottome"似乎与"soule of Hope"分开了，但另一方面，由于只有"soule"，前面没有"very"这行诗又似乎是一个短语了。"soule"在这儿可能是"sole"[唯一的]的双关语，那么意思便是"我们唯一的希望正在历险"[Our one hope is being risked]；或者"soule"的意思是"希望的实质"；或者，我

们强调动词“read”，那么这行诗的意思便是：“我们应该正视我们的希望，理解它真正的含义。”而“Bottome”呢，倘若把它和“Hope”分开，那么意思便是“命运最不幸的时刻”[the nadir of our fortunes]，或者“我们所怀抱的一切希望[all the hope we have in stock]；我们看到了希望之桶的底[bottom]了，它似乎充满了甜蜜。

由于并未领会两个名词所表达出的各种选择意义，人们常常不理解对比喻所作的解释，这通常表现为或者对词语[words]不理解，或者对通常形式的朦胧不理解。请看下面的例子——

> Tell her my love, more noble than the world
> Prizes ont quantitie of dirtie lands,
> The parts that fortune hath bestowed on her:
> Tell her, I hold as giddily as Fortune:
> But'tis that miracle, and Queen of Iems
> That nature pranks her in, attracts my soule.
>
> (*Twelfth Night*, II. iv. 80.)
>
> 对她说，我的爱情是超越世间的，
> 泥污的土地不是我所看重的事物；
> 命运所赐给她的尊荣富贵，
> 你对她说，在我眼中都象命运一样无常；
> 吸引我的灵魂的是她的天赋的灵奇，绝世的仙姿。
>
> （《第十二夜》II. iv. 80.）

我们可以说“命运”[fortune]赋予她美色和财产，所以

“奇迹”[miracle] 到底是指她的灵魂或是她的肉体呢，这一点不清楚。的确，根据第一对开本的标点“parts”和“lands”是紧密联系在一起的，因此“parts”似乎就不含有美色之意，而“gem”似乎也不含有“soule”[灵魂] 的意思。以标点符号为论据是不可靠的，但最后的那个短语“attracts my soule”[吸引我的灵魂]，却使得十九世纪的编辑有了借口，从而对“parts”和“gem”这两个词大大作了一番以剧中角色精神状况为依据的解释。剧中的公爵处于一种忧郁的、以自我为中心的境况，这无助于他的求婚；公爵以夸饰的语言来评论灵魂，他宣称：他的灵魂需要外貌悦人的东西来陪伴他；或者，（说得更显豁）他要同时赞美她的性格和外貌。因此公爵所用的语言是一个很好的朦胧范例。

人们通常搞不清：到底自然是用“奇迹”[miracle] 来装扮她呢，或是用“美之奇迹”[miracle of gems] 来装扮她，或者两种的任何一种都与“queen of gems”[美中之最] 无异。其实，这些不同看法都是容易联系起来的。倘若把“miracle”看成是一个独立的成分，诗行则表现为是对对方的一连串的赞美。倘若把“miracle”和“queen”联系起来，那么便成了“miracle and queen of gem”[美中之奇迹，美中之最]，因而便显得更堆砌，更热烈。而且读这两个词时声音便不得不放低，不能过分渲染。因为联系它们的词“gems”不如它们那样鲜明和强烈。因此，依从第一种解释则诗行表达出的是一种与己无关的态度和赞美；依从第二种呢，诗行则表达出敬仰和谦卑的感情。这二者之间的区别也许就是（并不只是象）美色和性格的区别。或许你可以这样理解：“miracle”或“miracle of gems”修饰的是她的美色，“queen of gems”则是修饰她的性格。

这种形式的朦胧可以使我们所讨论的字句表达出各种不同的感情。在莎剧《终成眷属》里，当主角，可怜的勃特拉姆听到以下的话时，立即变得恭顺起来，而且打算结婚。这是一个很好的例子：

When I consider
What great creation, and what dole of honour
Flies where you bid it…

(*All's Well*, II. iii. 170.)

当我一想到多少恩荣富贵
都可随着陛下
一言而定夺……

(《终成眷属》，II. iii. 170.)

"What creation of honour"[尊贵的恩荣]显得殷勤而持重，但如果由于中间间隔的"What"，我们便可把"creation"独立起来看，它便显得更颓丧，其意便是"你随意撮合人和拆散人"。另外，如果把"great creation"和"dole"联系起来理解，而且去感受它们之间的联系，那么就不会把"dole"理解成"doling out"[发放]的意思，而会将它理解为"doleful"[令人悲伤的]。那么这句的意思便是"你给予人们的荣光多么可怕地将他们压倒"：人们从远处听到他压低了声音在嘀咕。

有时附属的意义所起的作用会象纯粹的戏剧性反讽，连说话人自己都不知道。比如：

Or that perswasion could but this convince me,

That my integritie and truth to you,
Might be affronted with tbe match and waight
Of such a winnowed purity in love.

(*Troilus and Cressida*, III. ii. 176.)

只要我能够相信
我对你的一片至诚
和忠心，会换到你
同样纯洁的爱情。

(《特洛埃勒斯与克雷雪达》III. ii. 176)

"affronted" 意思可能是 "confronted" [面临]（在另外的地方它没有这个意思）。"match" 可能指的是将东西相配，看它们匹不匹配；"walght" 也许传达了与 "等待" [wait] 同样的力量，足够的执着的状态，也许还有它的能力。也许 "affronted" 意思是 "off ended" [冒犯]，暗含有战斗的意思；"match" 也许指的是一次一次单独的战斗，或者是生出火苗的火柴。（这当然不是指的现在的黄磷火柴，而是那种主要用来给枪点火的火柴。）"waight"这个词会使人想起在乔叟的同样标题的作品里特洛埃勒斯久久等待克蕾雪达的情况；以及他的爱情在逆境中被纯化了 [winnowed] 的情况。如果谁要是说这是角色下意识地表达出来的，那显然是不对的；正如剧中的格斗者用性欲方面的比喻来表述格斗一样，恋人（更自然地）就使用战争术语来描述爱情：对于这，他们显然是有意而为之，但人们理解时却感到有强烈的反讽。请看：

TRO. I am as true as truth's simplicity

And simpler than the infancy of truth.

特洛埃勒斯：我就象真理的明了性那么真实，

而且比真理的本原还要本色。

而克雷雪达对此的回答是："在这方面我要和你比个高下"，而且在这点上她的确战胜了他。

"the＋名词＋and＋名词＋of＋名词"这种形式竭力和各种困难的情势顽抗以求生存；本章末我们来看看这样一种情况：当它和一种比它更强有力的形式相遇时，它便黯然而消失。

My vouch against you, and my place i'th'state
Will so your accusation overweigh,
That you shall stifle in your own report,
And smell of calumnie.

(*Measure for Measure*, II. iv. 155.)

我的振振有词的驳斥，
我的柄持国政的地位，
都会压倒你的控诉，使你自取其辱，
人家会把你的话当作挟嫌诽谤。

(《量罪记》II. iv.)

"Report and smell of calumnie"是我们所熟悉的形式；头两个名词一个是拉丁语，一个是撒克逊语。"of"可引起各种意义的变化。依这种模式，我们可将此句理解为："你尽管清白无辜，却会受到社会的指责，这种形势是你自己造成的，因此你将诬人不成而自食其果。"第四行诗只有半行，因而这种解释与

另一种以“smell”为动词的解释相矛盾。两种解释表达出的意义没有大的区别，只是新的这种解释使得台词的口气对于依莎贝拉便没有那么粗鲁了。每个人都可能“察觉到诬蔑”[to smell of calumny]，但并不是每个人都得因此而遭到窒息[stifling]的命运。

赞赏了这种新的模式，会使得原先的那种模式更突出。这短短的半行诗造成一种明白而静谧的效果，它简短地重复了前面几行诗所详尽地述说的内容，其意思相当于："既然我决心已下，便不愿多废话；我既然知道已将意思说明白，我就不必多说了"。我认为，应该使用不那么抽象、不那么雕琢、更通俗、更明白的语言，用一种听话人喜爱的亲切的口吻。"我想，我现在可以对你开诚布公地说明我的意思；我的意思的确很简单，我可用四个词表达出来。"安哲鲁在他的语言里表示，他的意见对方必须接受。这一点是通过暗示表达出来的。现在他想把他的意见最后再表达一次（在谈话的过程中他的意见已暗示出来了）。这正如在“麦克白”一剧中洛斯急于打断麦克白夫人的话面说的，“我不敢多说什么——

But cruel are the Times, when we are Traitors
And do not know ourselves; when we hold
Rumour
From what we feare, yet know not what we feare,
But float upon a wilde and violent Sea
Each way, and move.

(*Macbeth*, IV. ii. 18)

现在这个时世太冷酷无情了，

我们自己还不知道便蒙上了叛徒的恶名；
一方面恐惧流言，一方面却不知道为何而恐惧，
就象在一个风波险恶的海上飘浮，
全没有一定的方向。

（《麦克白》IV. ii. 18.）

有理由把最后一个词（许多注释家想改掉它）看成这种模式中的一个类型。作为经历了那个时代的人，洛斯描述了那个时代的盲目的焦虑以及混乱，然后，经过一番努力描述后自己便平静下来，以一种安静而稳沉的体贴态度注视着大海；就这样，最后一个词把前面的描述唤回脑际，使人回想起前面描述的一切，似乎它们都远远地处于一种静谧的状态。正如通常的那样，这儿也用了“and”，目的是用它来连续叙述同一事物的两种不同方式，连结叙述同一事物的两种不同企图。但在这个例子里，第一种方式跨越了充满激情和微妙暗示的四行诗；而另一种方式则包含一个单词，也许是英语中最平淡、最普通、最无色彩的一个词。我很高兴能够以这样一个意义上包容丰富的例子结束本章。

第 三 章

第三种朦胧类型，作为文字现象来考虑，是这样一种情况：两种只是在上下文中才互相关联的思想可以只用一个词同时表达。这种情况常常同词的派生意义有关；因此密尔顿《力士参孙》中的达利拉被看成是：

> That specious monster, my accomplished snare.
> 美丽的恶魔，诱人的陷阱。

注解是这样说的："specious" 意思是"美丽而骗人的"；"monster"是"某种超自然的东西，某种用来象征灾难的东西"；"accomplished" 是"精于讨好卖乖，能制服丈夫的"。两层意思明显地不同，读者是必然会意识到的。它们是两则信息，叙述的两个部分。作者倘若不是抓住偶然机会而应用自己的机智，这两层意思就必须用两个词来表达了。

第三种类型的双关语的两重意思当然可以在这个意义上联系起来，由于两重意思被置入一个词里，于是便产生了一种额外的效果。在这首诗里，当力士参孙发泄他对达利拉的怨愤之

情时，双关的这两重意思用来将他的感情集中于他所说出的这一行诗中，用这种方式集中表达参孙对她的全部仇恨。的确，如果这双关语没有产生出一种额外的效果，它就没有起到双关语的作用，因而也就没有趣味。你或许会说，就算是存在着一种朦胧吧，也不能明确地算成是第三种朦胧类型。如果这种说法是正确的，那么这种朦胧类型理论上的意义便会增强，但却并没有诗歌读者认为有趣的实例。但是，我认为这种说法是不对的，因为这个问题被以下的因素弄得复杂起来：读者的意识，读者注意力的方向，读者思想各种不同成分的相互作用，他用什么方式来接受一个双关语等等。首先，如果读者主要是意识到这个双关语，而不是它所产生的结果，我认为就应该把它叫作第三种朦胧类型。因为两层意思被置于一个词之中，因此会产生某种额外的意思，只有当读者不是留意于这个词本身，而是留意于这样的事实，即这两层意思被置入一个词之中，这层额外的意思才会产生效果。因此人们可以说，这层额外的意思是从这个事实里推断出来的。

Ye, who appointed stand,
Do as you have in charge, and hriefly touch
What we propound, and loud that all may hear.

(*Paradise Lost*, vi. 565.)

你们这些负有使命站在那儿的人，
尽你们的职责，简单回答
我们提出的问题，然后让大家听见你们的想法。

（《失乐园》vi. 565.）

撒旦对他手下人说这段话时，是以一种痛苦而压抑的反讽调子说出的，其中的双关语远远超出了特殊用法的范围，而几乎可以算成是一种一般用法了。但在这儿，说话人应用这种一般意义的反讽双关语［ironical pun］自有其深意的，所以你就得注意这个双关语的特殊含义，就得注意撒旦手下的人是如何理解这些话的，还未听见过炮声的天使们是如何理解这些话的，就得注意它们是双关语的这个事实。我要强调一下，这儿的问题不是要意识到整个的某种修辞法，而是要意识到这种修辞法其中的一种特殊用法，因为人们常常对牵涉到所谓"潜意识"意义的对偶持怀疑态度，认为这种意义象数学中"无穷"的概念一样，是人们为了下定义而随意虚构出来的东西。在文学作品中很多对偶都牵涉到"潜意识"的意义，诸如体会和分析之间，理解与不理解一个命题的推断之间；这儿我所谓的效果的可意识部分，是指的最有趣的部分，最能自然而然地引起你直接注意的部分。在这个意义上，某两层意思之间的显著区别便很可能引起人们对其形成的朦胧的极大注意，很可能使得这朦胧成为引人注目的东西而淹没了诗意和联想，使得它对于读者更清晰，使得读者更注意它的外表，使得它成为表达感情的更不通俗的手段。因此，随着读者自我意识的增强，严格属于这类朦胧的实例便可在强调自我意识力的十七世纪神秘主义作品中发现，就可在强调推理、明晰、讽刺的十八世纪的文体学家的作品中发现，就可在强调高雅和正当的诙谐的十九世纪无伤大雅的双关语大师的作品中发现。

当一个双关语述说两桩有关、且是读者预想中的事物时，或用两种虽然不同但却同时适宜于同一事物的方式来述说读者预想中的事物时，只要双关的两部分本身没有紧密联系，而且也

不暗示不同的判断方式，那么读者便会认为这个双关语是合理的。属于这种情况的双关语不需要不相干的替代物，也不会引起特别的注意。它或许会指两种迥异的事物，判断同一情势的两种方式，这两种事物或两种方式读者已经认识到是有联系的，而且愿意将它们铭记在心。这两种被置于同一词的事物发生冲突，这冲突便反映了整个情势的紧张。这种双关语可以被看成"诗眼"引人注目，但它不能脱离它所处的背景，脱离了背景它便显得荒谬。但是我现在所考虑的双关语——甚至大多数被当作属于这类的双关语——都是介于我以上提到的两种双关语之间的。读者读到这类双关语时需要特别留意，它们是独立的、分离的装饰品。只要读者不嫌其牵强而琐屑，它们还是有其存在的理由的。

对于这类的双关语，最好通过它们的派生意义来说明它们。这似乎象是在卖弄学问。密尔顿作品中的双关语就因为它们的派生而具有一种高贵性；如果读者不能从它们的派生意义看到两个概念之间的相似性，那么，在他看来，诗中的双关语便是琐屑的，是作者对所用的词义理解有误所致。现成的例子便是密尔顿描写伊利亚的饥饿的那行诗：

> Though ravenous, taught to abstain from what they brought.
>
> (*Paradise Regained*, ii. 269.)
>
> 虽然饥肠辘辘，对拿来的食物也不屑一顾。
>
> (《复乐园》ii. 269.)

这显得荒谬，但如果用其派生意义说明其合理性——恐怕

我们应该这样去作吧——就显得正常了；那么这句诗的意思便是"正如大家所承认的，也如他们的名字所暗示的，这非得要有惊人的奇迹出现不可"。由这解释里便产生一种双关，如果读者愿意象对待拟人手法一样，半真半假地相信其派生意思，那么这个双关语便很自然。正如在马维尔（Marvell）的描写黄褐色皮肤的刈草人的悦人的诗行里，工作完毕后……

> And now the careless victors play
> Dancing the triumphs of the hay.
>
> (*Upon Appleton House.*)
>
> 刈草人好比是打了胜仗
> 跳舞庆祝干草的凯旋。
>
> （《写给阿普尔顿屋》）

将刈草人比为打了胜仗的军人是一种修饰性比喻，这比喻因将麦草拟人化而显得强烈，这两种因素使得读者喜欢"干草"[hay] 这个词，而且相信刈草人跳的舞蹈和庄稼在派生意义上有联系，因而也就乐意接受这个比喻了。诗人本人可能也赞同这种派生意义上的联系，只是在牛津大词典里查不出这种联系罢了。

但是，倘若一个双关语的双关意义完全是由派生意义造成的，那么这种双关语便不属于第三种类型，至少，从语言的创新意义上来看是如此。人们应该区分那种借助于派生意义而成立的双关语和那种用于非专业领域的专业术语。请看下面的例子：

When thou, Poor Excommunicate
From all the joys of love, shalt see
the full reward and glorious fate
Which my strong faith shall purchase me,
Then curse thine own inconstancy.
(Carew, *To his Inconstant Mistress.*)

你这被爱情的幸福所抛弃的
放逐者，你将看到
我的忠贞要给我带来
最大的报偿和辉煌的命运，
那时你便诅咒你的不忠吧。

(卡鲁：《致不忠的爱人》)

"Excommunicate"(被逐出教会的人)几乎可算是个双关语了，但诗人不过是用这个词的实际意义来使读者从其它的角度来理解它罢了；如果说这个词表达了第三种类型的朦胧，它也不是靠双关的意义来表达的，而是依仗一种修饰性的比较。这是我马上就要谈到的。像这样，使用专业术语是十七世纪诗歌的一种主要方法；这种方法通常不过是将特殊的词义一般化，或者相反，将词义用于特殊的场合。所以这整个过程就很象是根据一个词的派生意义引出该词的两种意义；但是在密尔顿的双关语中，读者却看不到插进来的那一层意思的来龙去脉；读者并不认为双关语中的两层意思派生于同一意义；尽管人们知道它们派生于同一意义也无碍大事；在英语中它们是双关语。

倘若一个词暗示了一种可看成是双关意义的联系，那么我们便不必根据它的派生意义来判断它是否双关了。所以在马维

尔的《坚定的灵魂和人为的快乐的对话》一诗中，灵魂对音乐说：

Had I but any time to lose
On thee I would it all dispose.
Cease Tempter! None can chain a mind
Whom this sweet Chordage cannot bind.

假如我能为你分出时间，
我宁可全把它花在你身上。
停止叫嚷吧，你这诱惑的魔鬼，我的思想不受你甜蜜的诱惑，也不受任何东西的诱惑。

诗中的双关意义特别是因为以下情况而显得恰到好处：大多数的琴弦都不如链子 [chains] 结实，所以诗中的陈述是个悖论 [paradox]；再则这些琴弦又是不可触摸的，所以这个陈述又是一种夸张 [hyperbole]。但是它之所以是个纯粹的双关语，(顺便说一句，它是因为其派生意义而成其为双关语的) 并不是因为读者可以不必跨越联想的空间去了解其双关意义；"琴弦" [cords] 这个词本身暗示一个比附乐器弦索的奇喻，这样读者也就不用因为要去胡乱联想而抱怨诗人了。(有人会这样抱怨诗人："诗人这样构思用词真是太荒唐"。)

马维尔的双关语之所以吸引人而且又不脱离他的作品，一个原因便是他的这种技巧；另一个原因便是他的诗歌中有某种不可捉摸的东西，诗人把它们弄得来具有伊丽莎白时代作品的风味，并且，通过这不可捉摸的东西暗示，要创造出双关语来

是容易的，人们不必认为这样作有失身分。但是随着语言越来越规范化，创造双关语也日渐困难，而且写双关语也越来越有失身分。因为伊丽莎白时代的作者很喜欢通过各种方式创造双关语——他们甚至借助讹音来造成双关。他们把双关语看成是可以随意拉来使用的材料，不需要什么推敲，要描写调情或者激昂的夸夸其谈，随便就可以用上一大串。当对英语"语法正确"的要求越来越强烈的时候，对于双关语来说至关重要的便是：它不能是拙劣的，它必须既能与整体和谐，又能与部分结合；它自身应经得起推敲，能够得到读者的赞赏。创造双关语便成了一桩风雅的事。

但是，这个变化并不是突兀的。我还得提出屈莱顿作品中的一种奇妙的朦胧——这和我刚才谈到的是抵触的——这种朦胧表明了作者应用莎翁的那种不留斧痕地创造出作品的整体效果的那种手腕。下面的例子引自屈莱顿的《爱弥塔斯之死》：

but soon he found
The Welkin pitched with sullen
Clouds around，
An Eastern Wind，and Dew upon the ground.
但不久他便发现
天空布满阴沉的乌云，
大地上满是冷风和露珠。

屈莱顿这简短而有力的细节描述仿照的是罗马文体，其中充满了激情。读者可能认为，这几行诗并不十分强烈地诉诸人的感官。但是"pitched 在这里意思可以是"雷云用沥青把……

弄黑”，或者“象帐篷一样地笼罩”，因而天空［welkin］似乎黯然而低垂了。也许“pitch”的这两个意义都用上了，互相起作用：作帐篷的材料被弄黑了，枉然地想抵挡风雨。诗的效果并不是“丰富”的，因为，即使这儿“pitch”两种意义都包含了，屈莱顿也只是以一种无动于衷的、冷冰冰的态度在使用它们，它们也只是从实际生活中被直接抓来使用的。但在我看来这却是一个十分突出的例子，因为它是个十足的双关语。倘若王政复辟时代的诗人运用这种双关语，他们便通常会理解，而且将它毫不掩饰地弄成第三种朦胧类型，其用意似乎是要使读者不知不觉地吸收它。屈莱顿在其它地方还用过这个词，它在那儿同样也是双关语。

O call that Night again;
Pitch her with all her Darkness round; then set me
In some far Desert, hemm'd with Mountain Wolves
To howl about me:

(*Rival Ladies*, II. i.)

啊，又将那黑夜召唤来吧；
用浓黑来包裹她，然后
将我抛到遥远的沙漠，让山里野狼
围着我嚎叫。

（《争斗妇人》II.i）

（诗中阴性的“她”是指黑夜）我猜想，诗人是想用“pitch round”这个短语，意思是“安扎且弄黑”，不是把它作为一个双关语来用，也不是想要让人来分析，而是把它作为“习语”

[idiom] 在使用，就象法语里和 “jen” [游戏] 这类词有关的习语一样。我想，当时时兴的那种企图将英语象法语那样 “规范化” 的趋势，才使得屈莱顿写出一些令人眩惑的这种类型的朦胧来。他似乎只想指一种事物，纵然人们并不知道他究竟指的是两种事物中的哪一种。独眼巨人认为加拉蒂尔 [Galatea]

> More turbulent than is the rising flood,
> And the praised peacock is *not* half so proud.
> 比那高涨的潮流还要骚动，
> 比那受赞美的孔雀还要骄傲。

到底是 “通常人们赞颂其华美的孔雀” 呢，抑或是 “刚才受到赞美的孔雀” 呢？这只是从拉丁语 “Laudato pavone superbior” 直接翻译过来的，但在英语里却比在拉丁语里更易引起人的不解。

下面我要从十八世纪的诗歌中举出四个双关语来，其中明显地程度递次升高。

> Let such raise palaces, and manors buy,
> Collect a tax, or farm a lottery;
> With warbling eunuchs fill a licensed stage,
> And lull to servitude a thoughtless age.
>
> (Johnson, *London*.)
>
> 让他建宫殿、买采邑，
> 征税赋、卖彩票；
> 特许的舞台上充满饶舌的太监，

将这没有思想的时代沦为奴仆。

（约翰逊：《伦敦》）

照我理解，“Licensed”指的是特许法案［Licensing Act］的通过，而且它以一种特别强烈的讽刺意味暗指发生的各种行为。我认为这只是个玩笑话，人们读到这个词时可加重语气，然后有意看看听的人是否懂得了其中的奥义。你或许会说，这只是把一个专业术语用成普通意义罢了，而不是一个比喻；但这个词所含的两层意思是不同的，说话的人将它两层意思都用上了。

Most manfully besiege the patron's gate,
And, oft repulsed, as oft attack the great,
With painful art, and application warm,
And take at last some little place by storm.

(Young, *Love of Fame*, *Satire* III.)

不顾一切地围住恩主的大门，
既遭拒绝，怨恨不已；
失败了又干，陪尽小心
历尽风险，终得一官半职。

（杨格：《荣名的追逐》，讽刺诗III）

“place”意义含混，所以只能算是一种朦胧。正因为修饰性比较的双方是如此不同的两种行动（一种是有诗意的，另一种则是散文化的、甚至是肮脏的），这个词的政治上的意义和军事上的意义区别就十分突出，以至使人产生滑稽之感。

The watchful guests still hint the last offence,
The daughter's petulance, the son's expense;
Improve his heady rage with treacherous skill,
And mould his passions till they make his will.
(Johnson, *The Vanity of Human Wishes.*)

客人们小心翼翼地暗示那最终难免的憾事；
尽管女儿脾气乖张，儿子挥霍无度，
他们都耐着性子，曲意逢迎父亲，
为的是讨得他的欢心，在他的遗嘱中捞点油水。
（约翰逊：《人类抱负的虚妄》）

这是个有意精心创造的双关语，它必须要与它所处的背景吻合，但它却并不显得突出，并不直接把意思表达出来。这个双关语被作者当作和他所采用的其他修辞手段是同一种类。想想"heady"这个词吧，它的意思既可指父亲是一家之主[head]，也可指他的愤怒之情直冲脑门。"will"和这一样，也是个有意的双关语，读者不必非要意识到这点才能充分理解它。

Where Bentley late tempestuous wont to sport
In troubled waters, but now sleeps in port.
(Pope, *Dunciad*, iv.)

本特勒从前狂热地想在混水中自悦，
现在却酣睡而不动声色。 （蒲伯：《愚人记》，iv.）

这两行双韵体的其余部分将双关语弄成了讽喻了："tem-pestuous"[暴风雨的] 和 "sport"[寻欢作乐] 与最后那个词[port] 同样具有讽刺意味。但在这里我要承认，我们这儿所有的只是一个滑稽的双关语：这双关语的两层意思的确是由其派生意义联系起来的，但这联系太具有偶然性了，因而不雅致。这双关语象条狗似的挣脱了它的背景，狂吠着去咬它主人的脚踝。

十八世纪作家使用双关语的方法总是世俗的。他们随随便便把商业和哲学的概念，航海和烹调的概念拉扯在一起，而且以一种不容置疑的样子强行要你接受它们，（当然，每一种牵强附会都自有一大套理由，作者便因此显得言之有据，而你就得接受它们。）所以你会觉得奇怪，而且觉得象这样从一个概念跳到另一个概念是太随便了——这一切都是作品中的可有可无的、自我卖弄的双关语造成的。（奇怪的是连约翰逊博士也来这一套。）这种作法很容易便相沿成风，使普通人茫然不知所云，就是爱迪生[Addison]笔下的戏院里的罗吉尔先生也要遭到这类双关语的愚弄，纵然他是如何善于模仿周围的人，而且熟知城里的语言。在上面每一个例子中，双关语都是用来表达一种最鲜明的比较。比较的一方是诗的主题，即某种凡俗的东西，另一方则是诗人并不太熟悉的一般的诗意的内容，它激起更单纯、更普通的感情。诗人不得不使用了机巧[wit]，因为他很难以诗意来构思他要描写的内容。

十九世纪的双关语专家便完全不同了；首先他们并不粗俗。我想他们象是带着圣诞年鉴出现的。他们写出来的东西，所有的闺中少女都看得，而且认为是（只是在一瞥之后，并未深究，）奇巧而聪明的。除此而外，我们很难理解，何以象胡德[Hood]这样激情来了便文思泉涌的诗人，居然写了些充满毫无

价值而又不着边际的花俏语言的诗歌。[1]说它们毫无价值，不是因为它们把毫无关系的词语联系起来，也不是因为它们来自日常生活、或者缺乏独自的感情内容，而是因为胡德对词语不感兴趣，他所用的双关语完全没有语言的回味和含蓄，他把读者的注意力转移到他的花巧的文字上，使得读者不去挖掘其意义。这原因一方面可能是由于十八世纪的诗人轻视“模棱两可之说”[quibbles]，（因此照他们看来语言技巧一点也不应该装腔作势。）另一方面由于人们对威灵吞公爵[Duke of Wellington]统治下的英国生活改变了态度，由于清教徒对国内的不安和浪漫主义复兴有了一种神经质的反感。清教主义有这样一个观点：倘若姑娘们要读诗，就让她们读点不致把她们教坏的东西吧。

Not a trout can I see in the place,
Not a grayling or rud worth the mention,
  And though at my hook
  With *attention* I look

I can ne'er see a hook with *a tench on*.
At a brandling once gudgeon would gape,
But they seem upon different terms now;
  Have they taken advice
  Of the Council of *Nice*
And rejected their *Diet of Worms* now?

---

① 艾德芒·勃朗敦先生[Edmund Blunden]指责我说，胡德以写作谋生，因此下笔不得不小心翼翼。这样一来问题便在于当时读者的口味了。

For an eel I have learnt how to try
By a method of Walton's own showing,
  But a fisherman feels
  Little prospect of *eels*
On a path that's devoted to *towing*.

在那地方，我连一条鳟鱼也看不见，
也不用提茴鱼和赤睛鱼了，
虽然我全神贯注于鱼钩，
一条鲤鱼也未见着。

从前鱼只要一咬饵便会嘴裂，
它们现在好象改变了初衷；
是不是它们汲取了教训，
从此要谨小慎微，
再也不以虫子为食？
我学会了如何钓鲜鱼，
用的是华尔顿所说的方法，
但在钓鱼这个行道里，
钓鱼人眼中的鳝鱼
并非什么体面东西。

这诗的技巧是不容轻视的；抄这首诗时，我心中涌起一种对它的赞赏之情。但由于诗的风格不稳定，又装出不带任何感情色彩的样子，所以诗中的幽默便有一种沉重之感。人们对该

诗暗示给读者的故事抱一种尬尴的同情。胡德的艺术趣味至少这一次谈不上完善，所以读者可能焦急而沉默地关注着他，后来终为他松了口气，因为他成功地避开了迷途。他的“严肃的”诗作中的一个例子也许能说明这一点：

And blessed will the lover be
  That walks beneath their light,
And breathes the love against thy cheek
  I dar not even write.

踱步在它们的光芒下，
呼吸着你脸上爱的气息，
那才是幸运的情人。
那芳容我连写也不敢写。

但是，这样的双关是对想象的一种很好的训练；只要有了合适的、甚至双关语家都可借以表达感情的主题，只要有机会让诗人同时满足读者的势利之心和人道之情，诗人能够何等微妙地使用双关语这一工具啊。

How frail is our uncertain breath!
The laundress seems full hale, but death
Shall her 'last linen' bring;
The groom will die, like all his kind;
And even the stahle-hoy will find
This life no stable thing.

Cook, butler, Susan, Jonathan,
The girl that scours the pot and pan,
And those that tend the steeds,
All, all shall have another sort
Of *service* after this-in short
The one the parson reads.

我们这不定的呼吸是何等脆弱!
洗衣妇人看来身强力壮,
但死神将带来她的"寿衣"
马夫也得死,就象他的同类那样,
甚至马厩小童也会发现
生活变幻无常。

厨娘、管家,不管叫苏姗还是叫乔纳森,
那擦洗锅罐的姑娘,
还有那些照料马匹的人,
这一切的人,一切的人,
都要干别种营生,
就是我们的牧师常常提到的那种营生。

一节诗里有一、两个双关语便够了;请注意第四行,如果莎士比亚来写,他会在这一行里创造一个双关语,其双关意义和"kine"[母牛]相关。但这行诗这里只是提一提马夫,然后过渡到马童。每节诗都象环绕着轴心转动一样各自环绕着各自

的双关语转动，同时其结果又是如此抒情和强烈，乃至人们怀疑这到底是不是一种双关语修饰法，一个显露的双关语能否表达出同样的效果。

Thou needst not, mistress cook, be told
The meat to—morrow will be cold
That now is fresh and hot:
Ev'n thus our flesh will, by and by,
Be cold as stone; Cook, thou must die,
There's death within the pot.

厨娘，用不着我对你讲，
今日的肉虽又鲜又热，
明天便会变凉：
我们的肉体也是一样，有一天会冰冷如石，
厨娘，告诉你，你会死，
死就存在于锅子里。

我不知读者对这一段大胆的诗文怎么想；我想指出的只是：尽管这几行诗和上个例子里的那些环绕着双关语转动的诗行形式相同，但这几行诗却没有双关语；"flesh"的两种联想各得其所。这种类型的联想被人们当作双关语使用，它们是第三种类型的朦胧的一种重要延伸，比起双关语本身，它们出现要频繁些。我现在必须要来考虑一下它们的作用。

作为牵涉到作者整个思想状况的东西来说，第三种类型的朦胧产生于以下的情况：作者所表述的东西同时提到、或者同

时有效于几种不同的意思，几种不同的表述的领域，几种不同的思想或者感情的方式。人们可以把这称为第三种朦胧类型的一般形式；它包括诸如我刚才提到的十八世纪的双关语。有两种构成这种朦胧的主要方法。第一种方法是，先作一个单一的陈述，这个陈述暗指和它相关的各种情景；因此，当人们感到对某个讽喻可以作不同层次的解释时，我便将这个讽喻称为这种类型的朦胧。第二种方法是，描写出两种不同的情景，然后让读者去推断出各种可以被看成和这两种情景有关的事物来；因此，当一个修饰性的比喻不是用一件事物来阐明另一件事物，而是用来同时阐明两件事物，而且使这两者互相阐明对方，我便将它看成是这种类型的朦胧。

各种各样的关于诗歌的“冲突”理论都众口一辞地说，诗人必须关心他所处的环境中的不同的思想，不同的习惯；还有就是不同的社会阶级，生活方式或思想方式；他必须同时成为不同的人，汇集各种思想于一身。对于一般化的、第三种类型的朦胧，这种较有局限性的公式特别适用。

在下面这个不折不扣的修饰性比较中，人和蜜蜂是两种社会的类型。在诗中，诗人一定对两者都是理解的。

for so work the honey—bees…
They have a king, and officers of sorts; …
Others, like soldiers, armed in their stings,
Make boot upon the summer's velvet buds;
Which pillage they with merry march bring home,
To the tent—royal of their emperor;
Who, busied in his majesty, surveys

The singing masoms building roofs of gold;
The civil citizens kneading up the honey;

(*Henry V.*, I. ii. 320.)

蜜蜂便是这样发挥它们的效能……
它们有一个王，有各司其职的官员；……
还有些象兵丁，用尾刺作武器，
在那夏季丝绒似的花蕊间大肆劫掠；
然后欢欣鼓舞，把战利品往回搬运——
运到大王升座的宝帐中；
那日理万机的蜂王，
可正在视察那哼着歌儿的泥水匠把金黄的屋顶
　给盖上；
一般安分的老百姓又正在把蜂蜜酿造；

（《亨利五世》I. ii. 320）

当然，注释者从这一段无法确定莎士比亚对蜜蜂了解得多与少。我们只能见到通过对于蜜蜂习惯的一种歪曲了的描述诗人创造了一种什么样的效果。我们看到的是一幅被描写得自然的安乐的图画，通过对这些和人类不相关的小动物的描述，这幅图画显得既动人又有说服力。和这相对的维吉尔所写的那一段使用了同样的方法；那一段对蜜蜂以及它们对于人类的模仿作了一番打趣，这样，带着忧郁的、温柔的宽宏大量，将蜜蜂和人类作了比较，从而使得两者都在读者脑子里留下更高尚的印象。由于事情就是这样安排的，读者便认为人和蜜蜂的共同点只是他们各自较好的那些特点，而且，由于作者比较的严密性，读者脑子里涌现出许多人和蜜蜂共同的东西，因此他会朦

朦胧胧地感到人和蜜蜂两种动物都得到了足够的描写，从而两者都被赋予了某种吸引人的东西，而两者令人不愉快的特性都给抹去了。远远地一瞥，两者生活得何等舒坦。(看哪，两者都是何等的怡然自得呀!)

我只想考虑一下有“masons”[泥水匠]的这行诗①。蜜蜂并非迫于法律或逼人的饥饿而去干泥水匠活儿的;“它们这样干完全出自天然”;这正如它们作为它们那个社会组织的成员在黄金季节自由自在、毫不拘束地歌唱一样。另一方面，蜜蜂也只能通过它们工作时发出的嗡嗡声来歌唱;(的确它们也只是能唱罢了。)它们虽然幸福但却不闲散;在人类的世界里，辛苦劳作和玩耍是彼此对立的，在蜜蜂的世界，这两者却结合成和谐的一体，就象在天堂里一样。密尔顿所写的诗句:“人类忙碌的宣嚷声”[the busy hum of men]用一种较隐约的比喻把工作描写成是悦人的。

它们在建造着的是屋顶;这是它们工作大功告成的那部分，也是最使它们轻松愉快，最引人注目的那部分工作;同时，哥特建筑的传统也使得屋顶具有一种奇异的华美，比方说那些宏伟的椽屋梁结构，上面有长着蜜蜂最翅翼的天使，好象它们是天上的唱诗班前来助唱的;另外，哥特式的建筑物也需要泥水匠来修建石头的屋顶，用的是灰浆面不是钉子，这特别象是蜜蜂所用的方法，面且修出来的这种屋顶也是最坚固、最有价值的建筑形式。但是蜜蜂是从屋顶往下建造蜂巢，所以在某种意

① G.K.切斯特顿曾在他的一本侦探故事里赞赏过这行诗。他作为一个语言批评家是很有能力的，这表现在他偶尔表露出来的一些评论中。我原本该说明我应用了他的许多观点。

义上来说它们总是在建造屋顶。因此，"building"［建造］这个词对它们来说是特别适用的。但将它比作人的工作，就显得这是一种鲁莽或不可能成功的行为，不能确保安全。这一方式同样地用来表现了人类和蜜蜂的富有和精巧，因为蜡的黄色不是镀上去的虚饰，甚至不象是所罗门神庙的镀在象牙上面使人眩惑的装饰品，（这庙完全是以蜜蜂的建筑方式造成，造时不闻锤子的声音。）蜂蜡完全是它们辛劳造成，从里到外都是那淡色的精妙而芬芳的"黄金"。

有时，很难把这些朦胧和第一种类型中与此相关的朦胧区分开来；很难把它们同可以有不同层次的多种解释的讽喻、或者比较的双方都是作者要表达的意思的那种比喻区分开来；很难同从各种不同角度看都是有效的明喻区分开来。[①]（也许由于太难，根本就不值得我们去区分，但知道存在着这种区别还是有用的。）也许，只须这样说便够了：它们太复杂了，或者说我们只好认为它们太复杂了。人的思想里有许多区域，这些区域里存在着各种观点和判断的方式，一旦它们碰在一起，便会发生冲突。这些区域之所以是分开的，事实上就是因为这个原因。因此，这些区域是引人注意的，而且如果有什么东西把这些区域搞混，人们便很容易意识到。倘若概括行为的两个范围，或一个修饰性比较的双方牵涉到上面所说的两个不同的区域，那么我们便算是有条件把这看成是一般性的第三种类型的朦胧。

正是这种不同感情方式间的冲突，（在某种意义上来说是意识得到的。）使得田园诗具有悦人的诗意；或者，至少，如果田

① 我这儿感到不解的是批评家们提出的一种普遍的反对意见，他们认为，双关语本身并不是一种朦胧。

园诗产生不了这种冲突，我们便可象约翰逊博士那样，认为它是令人厌烦的。

Thou shalt eat crudded cream
　All the year lasting，
And drink the crystal stream
　Pleasant in tasting；
Whig and whey whilst thou lust
　And brambleberries，
Pie—lids and pastry—crust，
　Pears，plums，and cherries.

(Anon，*Oxford Book*.)

一年到头，你都能吃上
精美的奶酪糕点，
饮用那味道怡人的
透明的清泉；
你不仅喜好乳清，
还有那刺果、
馅饼壳、面皮、
梨子、梅子和樱桃。

（无名氏《牛津英诗选》）

这儿，诗的技巧是精妙的（头韵、节奏的平衡等等），它既暗示了学者的训练有素的理解力，也暗示了朝臣的奢侈的生活经历；但“brambleberries”这个词暗示了他是个饮食享乐主义者；诗的主题把这些内容与明显的“乡村青年”的口吻相结合。

一首诗之所以好，就在于它能把这些特征同时表现出来，看一首诗的价值主要就看这一点，因为在生活中是很难同时发现它们的。但以上的这个例子却显得有些怪异，因为它使得读者分别想起学者、朝臣等不同的人；读者不能假想作者本人便是他所扮演的（体现的）乡下人；作者最初在构思此诗时，便使其风格含有机巧 [wit] 的成分。这是那种两种成分相互比较并且得到极高的比喻的隐晦而又微妙的例子。

或者，不同的感情方式会被并列地安排在一起以产生一种"并置诗体" [poetry by juxtaposition]；我们在第四十五页（原文）讨论过的纳什 [Nash] 诗中的最后一节便是一个很突出的、富有戏剧性的例子：

Haste therefore each degree
To welcome destiny;
Heaven is our heritage,
Earth but a player's stage.
Mount we unto the sky;
I am sick, I must die-
  Lord, have mercy upon us.
    (*Summer's Last Will and Testament.*)

匆匆地，匆匆地，
去迎接最后的归宿；
天堂才是我们世代相传，
这人世不过是个大舞台。
我们飞升上天；

我不舒服，我必死，

上帝啊，请赐我以慈爱。

（《夏天的最后遗嘱与遗言》）

倒数第三行表现了一个神秘主义者的那种怡然自得的兴奋；它表现出一种对基督教关于生命不朽的教条的完全而又天真的信仰，（同时也相信广大教民的正直，或者相信以一种安详的态度便可获得那正直的品质）乃至于传达出一种异教徒似的自大的、沾沾自喜的情绪；读者该记得，这首诗是为一次既是世俗的又是宗教的盛典而写的。倒数第二行却把这种情绪一扫而光，表现出一个活人对自己身体衰弱和死亡临近的恐怖。最后一行特别表现出一种基督徒精神，它把前两行所表现出的两种感情融合为一种谦卑，这种谦卑是如此的强烈，于是个人企图不朽的愿望不过相当于对上帝之爱的意识而已。

你也许会说，这从任何直接的意义上来说都不是朦胧的，因为两种感情成分是分别表述出来的，完全是一个接着另一个；我的回答是：它是朦胧的，因为它使读者认为这两种感情成分是相同的，可以连续地被体会出来；因为人们一定会企图去使这两种感情成分和谐、或者企图在一个中去发现另一个；因为一个接一个的观点引起人的思索。或许你会说，这两种成分表达出的体验太强烈了，不能看成是一组对比；或者，读者能够使这不同的感情成分和谐一致，或者，读者并未意识到它们之间的区别，只意识到作者想象力的壮观，正是这想象力使这二者结合在一起。倘若以上的说法有道理，那么我上面举的例子便属于我第四章的内容。或许你一定会这样说：两种对立的感情——对死的恐怖，对天福的渴望——在这里同时表达出来，目

的是要产生一种矛盾；或许你会认为，最后一行所表达的谦卑情绪是用来回避这种矛盾的，它把这种矛盾从有意识的思想里移进判断的领域。这种判断可以承认矛盾而无须去调解它。如果这种见解是正确的，那么我所举的例子便属于我第七章的内容了。但我发现我自己不能忘掉这两种感情的区别，我象演戏似地大声读这些诗行时，是在读表现三种不同感情的对话。因为这的确是一种非常戏剧化的修辞法，是戏剧反讽 [dramatic irony] 的一种形式。我认为莎士比亚将此种修辞手段用得最令人痛快、也最令人痛苦的地方是在《亨利四世》上篇的末尾（完全是朴素的方式）。剧中福斯塔夫、哈利·珀希和亨利王（分别代表天然癖好、骑士的理想主义和成功的政治家）经历了一番急剧的变化后，一个接一个地向观众表达了他们各自不相同的对世界的看法。[1]

因此我无法确定我上面所举的这个例子该不该属于本章讨论的范围；读者可以用各种不同的方式来欣赏它，正如可以用不同方式大声地朗读它一样。下面这个有局限性的例子，我认为是严格地属于我们正在讨论的范围的；它是一种互喻，给读者的印象却象是个双关语。在这个例于里，神圣的爱情和世俗的爱情（纵然都是忠贞不渝的，也有很大不同）由于都是一样地给予，因而被视为同一个东西了，这好比是由于人和蜜蜂都是有秩序的而被视为同一东西一样。

Lord what is man? that thou hast
　overbought

---

① 疑误。在《亨利四世》上篇末尾并无哈利·珀希的台词。——译注

So much a thing of nought?
Love is too kind, I see; and can
Make but a simple merchant man.
'Twas for such sorry merchandise
Bold painters have put out his eyes.

(Crashaw, *Caritas Nimia.*)

主啊，什么是人呢？难道你手制的
就是这样的毫无意义的东西？
我看爱情太温存，
只能造就愚蠢的生意人。
就因这令人生厌的商品，
大胆的画家才抹去他的眼睛。

（克拉索：《卡利塔斯·尼米亚》）

在这个例子里——虽然这种情况并不常见于克拉索的作品中——丘比特和基督之爱被强烈地用来相互诠释，因此这似乎是有意的文字技巧和造作而已。诗人完全明白，这两种爱属于不同的领域。但由于他内心宽宏大量，所以在他丰富的想象里，把这两者看成是同一个东西，或者用一方解释另一方，似乎就是令人愉快的，而且表现了对耶稣仁慈胸怀的信任。

下面的例子可表明这样一个事实：互饰比喻 [mutual comparison] 非但不能使比较的双方升格，反而会使它们降格。这个例子不是蒲伯讽刺诗中较有诗意的那种。诗的情调是单纯的，而且，虽然总的说来故意模仿英雄双行体的格律造成了足够想象驰骋的背景，但是诗人用来怡悦读者的诗情似乎只是由于诗

中攻讦的力量和巧妙而造成的。

> High on a gorgeous seat that far outshone
> Henley's gilt tub, or Fleckno's Irish throne,
> Or that where on her Curlls the Public pours
> All—bounteous, fragrant grains, and golden showers,
> Great Tibbald sat.
>
> (*Dunciad*, ii.)

> 那高高的金碧辉煌的宝座
> 使亨勒的镶金的澡盆、弗勒克诺的爱尔兰
> 御座统统黯然失色。
> 那宝座的卷曲处，公众给洒满了
> 香谷和无数的金子
> 伟大的梯勃德便高坐在这宝座上
>
> （《愚人记》ii）

各种卑劣的、虚华的情景以及琐屑的怪相通过比较都一古脑儿地集中在主人公身上。这里，比较有两种用途，一种用途是表明，比较双方的某一方不是比另一方多一些就是少一些特色；另一种用途表明：两者之所以可以比较，就是因为它们都具有这种特性的缘故。装饰性的比较 [ornamental comparison] 集中于第二种用途，蒲伯这儿利用的也是第二种用途。也许值得将密尔顿的原诗抄录于下：

> High on a Throne of Royal State, which far
> Outshon the wealth of *Ormus* and of Ind,

Or where the gorgeous East with richest hand
Showers on her Kings *Barbaric* Pearl and Gold,
Satan exalted sat.

(*Paradise Lost*, ii.)

在那高高的皇家宝座上——
它使荷莫兹岛的印度的财富黯然失色,
迷人的东方向她伸出最富有的手,
把野蛮人的珍珠和黄金大量地奉献给国王——
就在这宝座上,洋洋得意地坐着撒旦。

(《失乐园》ii)

和密尔顿的原作一比较,使我们感到梯勃德首先便是处于一种"不相称的突出地位"[bad eminence],接着,由于他这种突出地位太过火,因而他显得渺小而怪诞。他的座位被说成是与克尔[Curll]所戴的脚手枷相同,或甚至比那脚手枷更厉害。克尔就是被枷在里面、挂得高高的,野蛮人的珍珠闪着光彩。蒲伯诗中的"grains"是选用来和密尔顿诗中的"pearl"[珍珠]相对的,一般说来是指坏了的食物;"golden showers"意思也许是人们从邻近的窗子将锅里的食物向他倒去。但这两个词("grain"和"golden shower")也暗指渺小和虚荣的意思;"curl"可能是个双关语,意思是假发,或者是女士们戴坏了的裙架,因为"public"是指的女性;然后便是"throne"这个词——主人公的可比这脏得多——它可能指的是粉盒,而"showers"可能是指发油,"grain"则指的是粉。在这里,比起脚手枷和粉盒的区别,人们更容易意识到两种"curl"的区别;因此,我本来是可以在讨论双关语时用这个例子的,它可以用来表明

我所谓的同一朦胧类型里的特殊和一般种类之间的联系。

这个玩笑的要点是两种不同宝座[throne]的对比，或者不如说是对这两种宝座所代表的生活和社会背景不同态度的对比。但在上面两个例子中，象征的意义在一定的程度上联系起来；它们都含有崇拜或讽刺的意思，因而它们的不同处被遮掩了。

从下面司各特[Scott]诗中的一个小例中我们可以清楚看到各象征之间几乎没有内在联系。凑巧这个例子也不是双关语。

Stop thine ear against the singer;
From the red gold keep thy finger;
Vacant heart and hand and eye
Easy live and quiet die.

蒙住耳朵别听那歌吟，
手指也不要碰那闪亮的黄金，
唯有心空手眼净
才能活得自在、死得安宁。

婚姻和商业，贪婪和欲望都被诗人毫不犹豫地置入一个意象之中。

下面是乔治·赫伯特[1][George Herbert]一首诗的全文。他充分使用讽喻的技巧把象征物分离开了；虽然象征物之间的对

[1] 也许这诗的美来自一种更真实的朦胧；也许该诗的"寓意"和诗人的气质，乃至风格，都是格格不入的。

比同上面克拉索诗中的情况是一样的。

I gave to Hope a watch of mine: but he
　An anchor gave to me.
Then an old prayer-book I did present:
　And he an optick sent.
With that I gave a viall full of tears:
　But he a few green eares:
Ah, Loyterer! I'le no more, no more I'le bring.
　I did expect a ring.

(Herbert, *The Temple.*)

我赠希望以表，
它回报我以锚。
我继之以旧祈祷书一册，
它回我以眼镜片。
我奉上一瓶眼泪，
它还我以几束禾穗。
啊，懒汉！我再也不奉献什么。
我原盼望的是一枚戒指。

(赫伯特：《庙宇》)

读者用不着深究本诗的意义便可理解这首诗，因为双行的诗都很短促——这都是现实对诗人作出的平板、淡漠、令人惊诧的回答——它形成了一种跌宕，这跌宕遏制了单行诗的势头。每一行单行诗都较长，它充满了诗人的希望以及重又激发起的

努力。诗的节奏运行得如此天衣无缝，以至于几乎和象征物的意思互相独立了。

的确，诗人使用这些象征物就好比是数学家所惯用的一种方式。在数学家手里，同一式子里的字母可代表各种不同的数，你未必有好奇心想知道它们代表是什么具体的数，因为你所关心的只是它们之间的关系。有人可能会认为，诗歌中的这种不具体指称，如果搞得还算好的话，是属于第一种朦胧类型，因而不值得去研究它。但乔治·赫伯特在这首诗里，也在其它诗里，将这些枯燥而彼此无关系的象征用得十分奇特。

首先，有反讽意味的是，他是在和希望［Hope］本身打交道，而不是和他所希望的人或事打交道；他和他的理想本身没有联系，而是和理想的运载者［porter］有联系。这是使得所有企图诠释这些象征的人们感到棘手的事。

对于这首诗，我们可以这样认为：它主要描写由于不能很快地和上帝很好地会合，灵魂表现出的激愤和沮丧的情绪。因此"watch"指的是人生的短暂，以及花费在期待中的漫长时间。(既然它兼指这两者，当然便需要一个时间的象征物，但象征的不只是两者中之一。)"anchor"或者指的是复活的希望，或者是指忍耐和固守已得的微不足道的东西的那种力量；"Prayer-book"指的是祈祷和一种生活的而定法则；"optick"代表的是向往天堂的信心或一种微弱地闪光的神秘事物（被认为是用来鼓励神秘主义者的），以及对天堂的远眺；"viall"［小瓶］代表忏悔，那种切望和上帝会合的痛苦，以及切望获得已遭到拒绝的东西的痛苦；"green eares"隐约地象征精神上的成长或一种神秘的成就，这使人相信，在遥远的将来有获取更好事物的希望；"ring"象征的是结局，是天堂或者永恒的完美形象、象征着与

上帝结合，或者象征神圣的光环。[1] 尽管如此，本诗的这一意义或主题仍包含有一些比喻，它们几乎和这主题一样重要。这一点，我们可以从世俗的求爱这个角度来证实——倘若这样看，祈祷书便应被看成是含有结婚仪式的意思，戒指则是性的象征，也许只有结婚仪式中才使用。——我们也可以从世俗的升迁荣辱的角度来证实——因为交换礼物意味着一种求爱的仪式和获取好感的方式，而且戒指可能是职位的象征。

我不明白何以祈祷书是旧的[old]，也许这意味着它是世代相传，是值得尊重的。好久以来，他就照着它所说的规则生活，而且希望在婚姻生活中使用它；也许它暗示了与世俗的升沉荣辱密切相关的宗教上的论争。同时，它也赋予这种纯粹田园牧歌似的礼物互赠以一种纯朴感和现实感，使之具有一种平凡的意味。我已经谈过莎士比亚那种让读者靠想象来理解他的文字的方法。赫伯特的方法是：让读者不知不觉地理解他的文字，使读者认为并不是这些文字意义纷繁，而是它们可以用形形色色

① 赫伯特在这儿的意思决不是说他希望得到圣徒的荣耀[halo]。如果哪位批评家认为他的意思是这样的话，他一定会觉得这位批评家的鉴赏能力有问题。记得有次一位评论者引用了我的一首诗，在那首诗中我称自己为骗子。于是这位评论者便说，这是令人吃惊的自供状，而且说我确实便是那种人。这使得我当时十分气愤。我认为这表现了那位批评家的低能。现在发生了我拙劣地揣度赫伯特的情况。事情是这样的：（在其它地方发生类似情况道理也和这一样。）我猜度读处各种可能的基本意义时，心中还暗暗想着各种联想意义，这些联想意义可能会加强其基本意义。我的那些关于婚姻戒指、永恒循环的想法从这种关于荣耀[halo]的想法得到证实。因此，虽然“荣耀”观点不能被看成是基本意义中的一种，也还是值得提出来的。总是区别基本意义和联想意义显得有些学究气，但不这么作有时又会使我的分析和我的本意有些出入。尽管我如此强调这点，我还是不能断言赫伯特写这诗确实不是用了戏剧手法，这一点是他诗中一位恩人所指出的，因此，“halo”[光耀、光环]这个词在诗中还是可能显得更突出。

的意义来解释。

因此，诗里的这些象征可以适用于三种情景，从这一点看，此诗属于我所称的第三种朦胧类型。但是读者应该意识到它是一个第三种类型的朦胧，不管是特殊的或是一般的；这样一来，读这首诗便简单得多了。读者想象着读此诗时口腔肌肉的运动，便认为该诗是在陈述某种持续努力的各个阶段，或对这种持续努力的感受方式。于是，读者把这些具体情况中的象征看成是普遍意义的东西接受下来，同时他回想起自己可能有过的类似经验而对此产生共鸣。顺便说一声，既然这些诗行正是在这样起作用，那么，与其说它们具有人们所称道的开元音那种使人放松的效果，还不如说它们更"象"音乐。只是因为几个特殊的例子便把一般化称为朦胧，这简直是对朦胧这一概念的滥用。因为，如果照这样的方式来读这首诗，它的朦胧最多可勉强属于第一种类型。

这样两种不同的类型居然会混在一起，这似乎是我的理论体系的一个重大失败。但实际上当人们把事物一般化时都存在着这种情况。在理解有普遍意义的事物时，人们常常会想到用一些具体的事例来印证；人们在对生活、科学、数学定理进行思考时，都是如此。倘若一个一般化概念被看成是几个选来印证它的特殊事例的聚合，它就可以被称为是一种朦胧；当你接受了这个一般性概念后，倘若你把它应用于具体事物，而不是用具体事物来印证它，那么这个概括（一般性概念）就成了一条定理。之所以出现困难是因为我用"朦胧"这个词时是用了它的心理意义，而不是它的逻辑意义。要举出"一般化"[generalization] 造成朦胧的实例必须借助"关联"[relevance] 这个概念，而且这种朦胧总能通过某种方式被意识到。但在对待这个

特别的例子时，人们又会重新在逻辑意义上来区分它：或者靠数字来解释（其意若曰："追求上帝、女人或国王的惠顾"），或者靠性质来解释；（其意若曰："任何牵涉到持续努力的行为"。）第一种解释可称为朦胧，第二种解释可称为"一般化"[generalization]。从第一个解释人们可以推导出第二个解释。前者复杂，后者简单。因此，对此诗作一般的细读后，读者会认为它属于第三种类型的朦胧，但当你很好地理解了它，而且接受了它之后，它便成了第一种类型的朦胧，或者（因为它文字上显得奇巧）成了第二种类型的朦胧了。

对于一个诗人来说，常常有这样的情况：他认为他所选的题材不错，因为它说明了另一些事物，因为它阐明了什么是生活，或者什么不是生活；这种没有言传出来的朦胧便是好诗的十分常见的特色。通常我们第一次阅读了某个作品时，感到其中某些似乎是谬误的或无关的东西便使我们有了以上所说的感觉。但这并不是说它们不是真正的谬误，因为没有必要去这样说。我认为约翰逊对于葛雷 [Gray]《猫》一诗的驳难只有以这样的方式来回答。

"那只猫塞琳娜被称之为精灵，这在语言上和意义上都有些出格，但这样称呼也起到一些好的作用。请看：

> What female heart can gold despise?
> What cat's averse to fish?
> 哪个女性会鄙弃金子？
> 哪只猫又会拒绝吃鱼？

其中第一行只是指的仙女，第二行只是指猫。"

约翰逊博士在这里抱怨说他们分得太清楚了，这倒是老实话。但是，由于在这节诗的开头猫和仙女就混淆不清了，[这节的头两行诗是："The hapless nymph with wonder saw：A whisiker first and then a claw"——那不幸的精灵好奇地看到：胡须，然后是爪子。——译者] 因此在这节诗的末尾将它们分开便使人松了口气。(约翰逊会第一个承认在诗歌中应该这样作) 至于说到语言的出格，由于作者有一种类似于直率的态度，因此语言的出格也就不令人奇怪了，因为作者就是要我们意识到它，这诗就是要我们来进行这种语言的搭配。另外，约翰逊对于"merely"和"only"作细微区分是不公平的，因为"nymph"[精灵] 和"cat"[猫] 都是作者的主题。

约翰逊还说："如果闪光的是金子，猫便不会跳进水中去了。如果她跳进去，也不会被淹死。"

在这里他又抱怨说二者分得不够开，或者说文字上的联系不够紧密。本来，要得出表达两种寓意的两种逻辑的陈述是容易的，但如果要将两种寓意符合逻辑地置入一个陈述，以成为一个一般概念 [generalization]，则需要一种不同于葛雷在这首诗里所用的手法。当然，一个句子通过双关效果能够分别适用于两桩事物，这是令人愉悦的；但是，一个毫无意义的句子传达出双重意思时(约翰逊坚持认为它是毫无意义的装饰)，它也以另一种方式令人愉悦。问题是：对立的双方不只是"nymph"和"cat"，还有关于"nymph"的两种比喻意义也是对立的；攫取一种实有但又危险的快乐(猫以及抽象意义较小的仙女/精灵便含有这种意思) 与把一种不忠实的爱情误认为是真实的 (即把精灵看成抽象意义的)，或者相信转瞬即逝的幸福是永恒的，这两者之间也是对立的。这样，诗的最后一行中的"gold"本来

在前面的诗行里意思主要是指金钱（意为"妇女是贪婪的"），在这儿却变成了"具有真正价值的"之意。（也就是"终究会得到的报偿"的意思。）

凭借这种朦胧，诗人能够告诉人们如何追求幸福，同时也让人感受到诗人指导人们追求快乐的那番好意和现实感。他赋予较抽象意义的精灵们以一种讨人喜欢的谦卑，而且暗示，她们所追求的幸福是真正的幸福。我不敢说幸福和快乐便是互相合适的一对，但不管怎么说，诗人是个受过异教文学陶冶的基督徒；他在这诗中使爱情的两个不同概念、道德的两个不同标准互相抵牾，而且正是由于诗人在这一点上获得成功，他才创造出了约翰逊所谓的胡言乱语。

约翰逊的良好的悟性（那是一个批评家所必备的）只是在这里才显得不敏锐，因此他不承认那种应该观察到的暗含的比较。照他的看法，一个比较或者应是明显的，或者即使被忽略，也不至于是胡说八道的。他这种看法是没有道理的，因为这种看法忽略了人们实际的思维方式，所以，只要浪漫主义者来参与这种讨论，他们很容易战胜约翰逊。

那种使人联想到几个具体不同的解释的讽喻现在是不常见也不时兴了。但是我们应该记住，这种讽喻起源于伊丽莎白时代的文学——当然和我上面例子里的形式不同——，它一定很容易为那个时代的读者所接受，而且尽管在以后的时代里被废弃不用，它也是促使读者进一步探索语言微妙意义的主要刺激之一。

王后扑向"理查二世朝代"，口里喊道"我就是理查二世，你知道吗？——"最忍心的家伙才会有如此恶毒的念头，陛下

造就的最讲究装饰的东西才会有如此的念头。"——"忘掉上帝的人也会忘掉他的恩主；这种悲剧在大街上和家庭里重复过无数次了。"[1]

许多人喜欢从政治的角度来处理对待作品，比如，把哈姆莱特和詹姆士［James］联系起来，就因为他们对待母亲的行为相似。这无疑是一种危险的作法，莎翁倘若有灵也会大光其火。他自己似乎避开了这种作法的后果，但却必须为他人的错误负责。宫廷里出了"席阶纳斯"［Sejanus］，他也是起了作用的。从那以后本·琼生因天主教的信仰和叛国罪而被逮捕。这虽然在历史上是很重要的，但对诗歌来说却似乎微不足道。然而一本能够被称为伊丽莎白时代的文学的起源的书，一定有更复杂的、显然是有意而为之的朦胧。《牧人日历》里的牧童们，正如在赫伯特的诗里一样，完全是以情人、朝臣、牧师三种身分出现的。在《仙后》一诗里，通过我上面谈到的程序，各种不同的意义融混为一种一般概念，你可把各种政治的、宗教的解释看成是对人性所有冲突的抽象描述。的确，对于任何你自然地接触到的各种解释、或者是存在于被认为是有趣的故事中的各种解释，你都可以这样看待。

你可能会认为，几乎所有的十七世纪的奇喻现在都可划归入第三种类型的朦胧；它们都使得一个主题和另一个主题冲突，它们的论点都站不住脚，因为它们"处于另一平面"上。但是邓恩以及那些追随他的世俗的爱情诗人对于比较的双方中的某一方才有概大的兴趣，所以充其量把另一方作为一种武器使用。

① 此段引文原书未注明出处，待查。——译注

请看邓恩的这首诗：

Alas, alas, who's injured by my olve?
What sailor's ships have my sighs drowned?
Who says my tears have overflowed his ground?
When did the heats that my veins fill
Add one more to the plaguey Bill?
Soldiers find wars, and lawyers find out still
Litigious men, that quarrels move,
Though she and I do love.

(*The Canonization.*)

唉，唉，我的爱情伤着了谁？
我的叹息何曾掀翻过哪个水手的船？
谁能说我的眼泪淹没了他的田产？
我血管里奔腾的爱的热情
又增加过几个瘟疫病人？
当兵的还是有仗可打，律师也仍然找得到
爱惹事端的官司迷，
虽然她和我在相爱。

（《殉情篇》）

在这首诗中，看待世界的另外的那些方式不是作为同样真实的事物而出现，而是作为曾经是宝贵的但现在再也不重要的事物而出现。这些方式使得诗人好象看见屋子里的家具正被用作烧火柴。这种辩护者的口吻不是朦胧的。另一方面，赫伯特和其他虔诚的诗人们将奇喻用来使读者重新对整个人生经验产

生兴趣，这种奇喻的各部分都被认为是和谐的。读者碰到机巧[wit]时，必须停下来仔细想一想读这个机巧时的各种情调，以及这个机巧所指的各种情景。用同一种奇喻，世俗的玄学派诗人表现出跃跃欲动，而虔诚的玄学派诗人则表现出凝固的静止，这两者形成奇妙的对比。我要将后者称之为第三种类型的朦胧以便来解释这种对比。

但是，虽然这种朦胧形式在早期的伊丽莎白文学作品中很突出，不久戏剧作家们便认为这是微不足道的而将它抛弃了。因为如果你同时想到几种情景，实际上你什么也没有想到，对其中的任何一种也没有全力注意。我并非说同时想到几种情景不可能，只是很难办到。在乔治·赫伯特的诗中，正是那种在几种情景间的游离不定与作者表达的巨大热情（也就是说他克服了这个困难）之间的对比，才使得他的诗成为完全统一的内心生活的产物，成为一种永恒地执着地信念的产物。

迄今为止，我已讨论了属于这种类型的那种同时谈论几种事物的朦胧。还有一种朦胧虽只谈论一桩事物，但同时暗示读者可以用几种方式去判断它和感受它。这种朦胧显得不那么合理，有些造作，因此严格说来，不适合第三种类型。它更戏剧性，更清楚地表现了人类判断的复杂性。蒲伯不断地利用这种朦胧；这一方面是因为，他把自己的思想完全地表露在人们总是可以对其有两种看法的陈述中——虽然他自己怀有很偏执的门户之见。（或者正因为如此他才装出公正的面孔）另一方面是因为他的陈述太简洁，他诗歌中的节奏单位太短促，因此他便不能总是明朗地表达感情。“不明朗”这个词在这儿是恰到好处的；蒲伯的讽刺诗之所以有力，大部分是由于他想表达出公正的态度，但同时这种态度又不明朗。他把显然没有决定的两种

选择留给读者，用这种方法去刺激他的判断力。其意若曰："我这可怜的朋友的实况便是如此，你要笑便笑吧。"现在流行的看待十八世纪的态度似乎使人们看不到这一点。的确，那个时代的幽默常常是粗俗的，但这并不表明与之相关的判断是拙劣的。

比方说，下面这首家喻户晓的诗，对其简洁但又意义纷繁的语言结构，蒲伯到底是嘲笑还是接受呢？

who, high in Drury Lane,
Lulled by soft zephyrs through the broken pane,
Rhymes e'er he wakes, and prints before term ends,
Ohliged by hunger, and request of friends.

(*Epistle to Arbuthnot.*)

在浪荡子常去的德拉巷，
和风穿过破窗格为他催眠，
还未及醒便哼唱，期限未到便印刷，
因为受到饥饿和无朋无友的寂寞的煎熬。

(《致阿巴思诺特》)

这些话谁也不能否认是在讽刺，不过，"obliged by hunger"[受到饥饿的煎熬]是不是在嘲笑，我自己也不清楚。只有当你认识到人类需要的尊严后，你才会逐渐认识到人类自负感的伟大。近来，许多为蒲伯作的辩解仅止于说：小家伙这么粗野是多么的聪明呀；但如果认为这一行的意思仅仅是："这人不仅愚蠢而且讨厌，既然他很饿"，那么这就不光是对蒲伯人性的不公平，而且是并没有懂得蒲伯对他的读者说话的口吻。

Soft were my numbers, who could
  take offence
When pure description held the place of sense? …
Yet then did Gildon draw his venal quill.
I wished the man a dinner, and sat still.

(*Epistle to Arbuthnot.*)

我的诗歌柔和，它会得罪谁，
既然它真实的描写恰如其分？……
但吉尔敦拿起了他那只被收买了的鹅毛笔。
我倒是希望这位先生饭后便静静休息。

（《致阿巴思诺特》）

好一个有同情心的蒲伯，读者会这样想，他谙熟人的本性。上面两个例子具有同一情景，第一个例子强调了蒲伯的轻蔑，第二个例子强调了他的宽宏大量；但在这两个例子中人们都不能够确定这两种情绪到底表达到什么样的分寸。《愚人记》里关于呆滞女神的诗行更通俗地表达了这种怀疑：

Where, in nice balance, truth with gold she weighs,
And solid pudding against empty praise.

(*Dunciad*, 152.)

在那里，她把真理和金子两相平衡，
结实的布丁和空洞的赞美互相对比。

（《愚人记》）

不论是真理或金子，赞美或布丁，都是不能轻视的，所以

这两对事物便可以多种方式相互搭配。一种搭配是：一位诗人可以因为他接近蒲伯所谓的真理［truth］而受到后人的赞美［praise］；而金子［gold］和布丁［pudding］是可以通过拍马溜须得到的。另一种搭配是：金子可以是天秤上用来衡量真理的砝码，于是诗人便可撒任何他认定能够换钱的谎言；或者这四样东西都是同一类的，同样地为人所渴求，所以，虽然作者饥饿而敏感，他也是诚实的，渴望着名誉；我们必须要老老实实地认真观察才能发现诗人处理"赞美"和"布丁"之间的比例。对这两行诗作如此朴素的分解，这是很动人的，所以这种搭配有一种旁若无人的情绪，但却没有第一种搭配的那种辛辣。在这些搭配中"praise"都是指优秀批评家的赞美，但它和"pudding"相比较却是空洞的，因为布丁能够解决诗人的饥饿问题，或者说因为赞美被当成想象中诗人作品中的摘句，目的是使他受人蔑视，因而它是空洞的。但它是空洞而无意义的也可能是因为它只是富有的恩主的赞美之辞（从他那里得来的、或献给他的，这些赞美之辞是他花钱买来的）。这样一来"gold"一词便暗含有轻视的味儿了——蒲伯所想的也和这差不多吧——，意思是"摘劣的诗的装饰品"；按对仗的自然结构来说"pudding"和"truth"是相对的，其意思是诗人所能买的便宜的食物，或者是他那虽然呆板但也有用的作品的坚实的实在性［solid reality］。不管怎么说，"solid"和"empty"，"venal"［被收买的］和"genuine"［真正的］意义相反。蒲伯真是逗趣而感情丰富，居然对布丁一词注入那么多感情。正因为"truth"和"praise"游离于两种解释之间（蒲伯所描写的那些人所讲的"真理"，以及他们所能得到的"赞美"是不能引起他的兴奋的），所以，去衡量［weighing］它们的行动便显得很可

笑了。

这个解释的过程显然可应用来解释读者强加于作品的感情；读者对作品作出的平凡的反应与作者希望得到的反应，二者之间的对比也许就会使人感兴趣。在下面的介乎二者之间的例子中，我要描述蒲伯的态度，但我只要描写出他的大多数读者的态度，便可达到目的了。以下描写的是一座十八世纪的建筑物，但蒲伯的目的显然是要使得它的宏伟外观看起来凡俗和愚蠢。

his building is a town,
His pond an ocean, his parterre a down.
Who but must laugh, the master when he sees,
A puny insect, shuddering at a breeze.
My lord advances, with majestic mien,
Smit with the mighty pleasure to be seen.
But hark, the chiming clocks to dinner call;
A hundred footsteps scrape the marble hall:
Is this a dinner? this a genial room?
No, 'tis a temple, and a hecatomb.

(*Moral Essays*, iv.)

……他的房子便是一座城镇，
他的水池是海洋，花圃是一片草原。
主人会大笑起来，当他看见
小小昆虫在微风中颤抖。
老爷以高贵的风度走来，
人人看得出他心情舒畅。

但是听呀，晚饭的铃声响起，
杂乱的脚步踏着大理石的大厅。
这便是晚宴？这便是友好的房屋？
不，这不过是座庙宇，这不过是百牲祭。

（《道德篇》）

这些都是逗乐的；但且不忙说蒲伯对这他显然嫉妒的宏伟是不以为然的，下这结论前我们不妨回想这样一些话：正如奥古斯都大帝建立了罗马帝国一样，屈莱顿将英语这破砖烂瓦变成了大理石；奥古斯都时代的作家留意于建筑术以及奥古斯都所干的事；他们对生活的信心，以及他们对生活的坚实态度，都是以当时民族的光荣为基础的。当蒲伯预言这建筑物的垮台时，他的语言带有一种华美的色彩，这种色彩反射回去，改变了这建筑物的模样：

Another age shall see the golden ear
Embrown the slope, and nod on the parterre,
Deep harvest bury all his pride has planned,
And laughing Ceres reassume the land.
另一个时代必将看见金色的禾穗
将要把这斜坡染成褐黄，在那草地迎风摇摆，
一片丰收的庄稼要将他设想的一切荣光埋葬，
欢笑的谷物女神色列斯将要占据这块地方。

照我看来，这几行诗表达出与自然的一种直觉亲近；通过这种亲近，人们把庄稼地看成是一种最崇高的事物，并和人类

一样古老；它象海水一样一往无前地冲决堤防。当然它也滚滚向前，更大面积地覆盖一切，象贵妇似地在草地上搔首弄姿。寻常的事物被互喻弄得高贵起来，这互喻又完全依仗法则的高贵性。光荣是属于民族的，而不是属于个人的；民主将埋葬[bury] 独裁；但民族的光荣现集中在寡头的身上；不过，假如整个人民已经成为伟大的人民，那是因为钱多斯公爵[the Duke of Chandos] 的威力。

我认为，这更象一个使对比双方升格的互喻的奇怪例子，它寓赞美于嘲笑，这种嘲笑对这种强有力的辅助用法是适用的。同时这个例子还说明华滋华斯式的对自然的感情不仅可以源于一种孤立的、为自然而自然的闲适的兴趣，同时，用人类政治观点去认识自然也可使人对它产生这种感情。不管怎么说，我希望读者同意我的观点：这几行诗强烈地表达了这种感情；它们使人感到庄稼一望无垠，它要覆盖整个大地；它们使人感到一种轻松，好比是一位残疾人一刹那间将自己和某种强大而慷慨的东西结合起来，这种轻松感使得这两联双行体诗得到一种奇异的升华。

故意作一个可以有多种解释的陈述，当然不是讽喻的正常用法。正常的用法是，先讲一个朴素的故事，然后表明这个故事含有另外的深意，比方说宗教的或政治的，但却不能两者都包容；所以，真正的意思只有一个，那便是显然是作为手段的故事所要表达的。读者并不认为它是朦胧的，面认为它是故意含糊其辞，目的也许是想要逃过文字检查；而批评家，在说它是否朦胧之前，则必须考虑这种修辞手段的后果。在宗教诗中，正如在所有的诗歌中一样，讽喻常被用来使作者平静下来，以让他畅所欲言；几乎所有的有关性的语言，正如在葛蕾的诗

《猫》中一样，都是递次排列的这类修辞手段。作者所描写的事物暗示着两种感情方式，在这个意义上来说，讽喻可以是朦胧的；但是事实上讽喻只是偶然才有这种效果。说到这种偶然才有的效果，我们想起赫伯特的那首奇异而庄严的诗，《朝圣》。它写成于班扬的《天路历程》的不久以前，同时含有第三种类型的特殊和一般的朦胧，既有双关也有讽喻，感情多样。

That led me to the wild of Passion, which
Some call the wold:
A wasted place, but sometimes rich.
Here I was robbed of all my gold,
Save one good Angel, which a friend bad tied
  Close to my side.
穿过矮林，我走向欲望的荒野，
就是那有人称为沼泽的高地的地方：
它是一片荒芜，有时却很富饶。
就在这儿我的全部财产被掠夺，
只剩一枚印有美丽天使的金币，
那是一位朋友系在我身上。

"Angel" 当然是对金币的双关称呼；"wild" [荒野] 和 "wold" [沼泽高地] 按照赫伯特的发音，暗指的是 "willed" 和 "would"。最引人注意的是这节诗的调子，散文式的、平板的，没有一点冲动。这调子与诗中传达出的感情和经验形成对比，这对比便赋予这平板的诗句一种预言的意义；在福音书中也有这种平淡道出的含蓄陈述。能够有这种效果是因为，在这个字面

上的故事里，诗人采用的是一个旅行者的口吻，在事情发生很久以后，重又提起他所到过的地方，碰到的事情，似乎只是借此打发时间。诗人采用了几种漂亮的修辞手法使得叙述得以一贯到底，特别是在使用“good”这个词时。在旅行者的口中，这个词的意义就相当于它在“我的好剑”，“我的一枚十分有用的金币”中的意义一样。而神秘主义者却将它用成是一个区分的标记，实际的意思是“神圣的”。他可以这样说：“我指的是那人身边的好的那一个天使，而不是坏的那一个。”“passion”这个词在这个表面故事里，是个有讽喻的合适的词，它的意义则很多。比方说，被激怒而无耐性，对肉体的爱恋，他所放弃了的利禄之心。也很难说，通过比较，它和基督的受难记就没有暗中的联系。（我当然是从诗的意义上来说的，这诗的实在意义是很明显的。“他还没有根绝情欲和意气，”他的兄弟说，“这是人类谁也摆脱不了的弱点，除这点外，他的行为无可指责。”）

在考虑第三行时——在我看来，它似乎特别美——我们必须要把以上所说的多种意义记在心头。它和表面的故事和谐得丝丝入扣；旅行者在碰到值得一提的意外事物之前，对该地的概貌给予评论；而当你还不解沼泽高地偶尔会有的富饶[riches]是什么时，（你回顾了沙漠和绿洲，西班牙的葡萄园和贫瘠的岩石，回顾了英国作家贺拉斯·华尔波对多瑙河畔小村落的评述：它象是妖魔的城堡，使得四周都荒芜。）你会发现自己已置身于斯宾塞笔下的骑士所在的仙境之中，处于广袤的非人的荒野之中，处于中了魔法的城堡里的惊人的豪华之中。如果把它看成是赫伯特自己生活的陈述，它便伤感而又详尽地总结了他对这个问题的漫长而又痛苦的认识过程，给人的印象是，只要不算过分，说得越多越好。于是读这首诗便仿佛置身于一

种社会情景，这种情景要求人应老练而灵敏；读者便十分想知道，从诗人的这些诗句中，他们能发掘出多少深意来。

我之所以把这个例子归于第三种朦胧类型，因为它的方法，讽喻和明显的双关是所有修辞方法中最能产生朦胧的，因为表面故事的情绪和作者有意暗示的故事的情绪形成鲜明、强烈的对比。但这种特殊的对比在普通生活中又很寻常，情景本身便很"强烈"，因此读者便感到各种意义是一个和谐的整体，这节诗便可合乎情理地归入我的第四种类型了。特别要注意的是，如果把"passion"看成是崇拜的激情，那么就会产生一种如化学家所说的逆反应，这么一来这节诗便谈的是归隐的生活，而不是追求名利的生活。这样还是讲得通的：那地方［place］是多山的（充满险阻），荒芜的（既可理解为"耗尽了肥力"也可理解为"被妖魔弄荒芜了"）；有时它还是出产点什么；到这个地方去，他失去了所有的金钱，（再也不是讽喻的意义）只剩一枚印有可爱天使的金币，由于该诗暗示了这样一种选择读法，便造成了一种不是怀疑而是哀惋和卑屈的印象，因为他斗争一番后还是过着一种尽可能好的生活。我不知道，倘若全力以赴注意到这个修辞法，这手法是否便能产生最佳效果，或者读者便能最大程度地欣赏它；这朦胧太隐晦，不宜归属于第三种类型。

我们现在实际上已谈到第四种朦胧类型了，这种类型不如前面前类型那么明显，因为它更完全地被接纳进或被置入一个更大的单位。现在我要来谈谈过渡的问题并以此结束本章。

只是对于第三类型的朦胧——其中朦胧的两种思想鲜明地、有意地分离——人们才发理不得不询问其价值。显然，如果时间充分，就大可不必硬要用一个词去表达两个词本可表达好的意思；即使是时间短，用一个词表达两个词表达的意思，在

数量上来说也不过是将效率提高一倍而已。第三种类型的一般种类的朦胧，其价值从来就是不明显的；你记得普鲁斯特[Proust]在他那著名的小说末尾所写的吧。他以他那天才的纯熟的技巧说服读者相信，他要给读者一种启示。接着他悲哀而又自信地写出了下面他认为是有绝对价值的事实：有时，当你生活在一个地方时，作者使你回想起你生活过的另一个地方，这样你便等于是生活在两个地方了，这意思就是说，你超越了时间，处于一种他所能想象的唯一的福境之中。只要处在一个单一的地方（或气氛、或精神状态中）生活都是不可容忍的；只要是处在两个地方，生活便是极幸福的。那么人们不得不问：是不是“2”这个数字具有鼓舞人的性质？是不是生活在“$n+1$”个地方便一定比生活在“n”个地方更有价值？当一个修饰性比较的双方、一个双关语的两重意义之间本身并无联系，而只是和作品中具体描写的事物有联系时，读者便会认为这种比喻并不十分令人愉快，这种双关语没什么特别的趣味。这样我们又回到本章开始时的说法了：只要一个朦胧是有价值的，它就不可能纯粹地属于第三种类型。

我认为，通过举例，我已说明了一个朦胧怎样才能接近第三种类型的定义，同时仍然是有价值的。这个定义，毋宁说是个界说吧。我还认为，如果两种思想只是相互有关，本不必特别地联系在一起，当它们联系在一起时，便表现出一种形式上的完美。因为人们通常习惯于将事物联系在一起的虚饰的修辞手法。这样，即使看到的是一个空贝壳，也还能获得期待的快意。那些迷信“文体”的人实行的便是这样一种理论。但，的确，人们可以大胆地说，普劳斯特关于读小说的看法是令人信服的；文体给人的快悦总是可以用上面他提到的那种既分离又

联系的双重性来解释的，而这双重性表现为在内容上结合在一起的东西被紧密地结合在语言手段中；人们必须相信，除了那些持一种捉摸不定、神秘难测的价值理论的人，“$n+1$”对任何人来说总是比“n”更有价值。持这种观点的人实际上是故弄玄虚地认为作品是一个有机体，作品中所有的因素总是一齐发生作用。从这个观点出发我们将在下章发现一些更重要的朦胧的例子。在那些例子中，几个朦胧被置放在一起，代表一种思想状态。

第四章

第四类朦胧发生于这样的情形，一个陈述的两层或更多的意义相互不一致，但结合起来形成作者的更为复杂的思想状态。显然，这个定义很含混，也包含第三类朦胧的许多情况，包含以后类型的几乎全部；我这儿只考虑它与第三类的区别。

人们注意到的，是一个事物的最重要的方面，面不是最复杂的方面；那些附属的复杂性我们一旦理解，也只在思想上留下这么一个印象：它们并不复杂，你要研究它们可随时着手。我在论述第三类朦胧时举了些例子，在那些例子中读者只须意识到词语上的微妙；在第四类中同样有微妙，有明显的双关，混在一起的判断方式也令人迷惑，但它们并不主要是我们意识的重点，因为对于情景的强调淹没了它们，所以读者感到它们在该处是自然的。当然，不同的读者有不同的感觉方式，单独地看属于第三类朦胧的诗行在一定的上下文中可能变成第四类；不过我认为区别一般说来还是清楚的。

I never saw that you did painting need,

And therefore to your fair no painting set,

I found (or thought I found) you did exceed,
The barren tender of a Poet's debt:
And therefore have I slept in your report,
That yor yourself being extant well might show,
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth, what worth in you doth grow,
This silence for my sin yor did impute,
Which shall be most my glory being dumb,
For I impair not heauty being mute,
When others would give life, and bring a tomb.
  There lives more life in one of your fair eyes,
  Than both your Poets can in praise devise.

我从来没看出你需要涂脂抹粉,
所以我从不在你的美貌上化妆。
我发觉,或者以为发觉,你远胜
诗人为感恩而奉献给你的坏文章,
所以我就把你的好评休止,
有你自己在,就让你自己来证明,
寻常的羽管笔说不好你的价值,
听它说得愈高妙而其实愈不行。
你认为我的沉默是我的过失,
其实我哑着正是我最大的荣誉;
因为我没响,就没破坏美,可是
别人要给你生命,给了你坟墓。
  比起两位诗人的曲意的赞美来,

你一只明眸里有着更多的生命在。[1]

人们常在莎士比亚的作品中误用自己的聪明才智；如果说他的句子结构很朦胧，可能是因为伊丽莎白时代的标点符号是凭读者自己的想法而定，那时对修辞手段的兴趣远大于对语法的重视。我们不能动辄带着嘲讽来对待这种颂赞和抱歉的高度统一，但我们可以注意到它在诗中的相关位置（人们似乎因为莎翁的不足而嘲笑他并遗忘了他，并反过来赞美他的对手），还注意到在深深的谦卑下面有非比寻常的要求；这首十四行诗之前一首和之后一首有这样的字句："人们真正感受到你的真正的美；你的真正的朋友用真正朴素的语句来表达感受，"以及"你在你美丽的福运上添加一个诅咒；你喜欢受人赞美，反而使对你的赞美更糟。"说这种感情因为深就必定单纯是错误的；这种抒情的自我牺牲类似一种反讽，或者缓和着类似的局势；从这种崇敬表现出来的强度，我们可以看出它所藐视的反对意见；从这种狂喜的猛烈尖锐，我们可猜到它实则是痛苦。

第二行诗文既与第一行相接，也可与第三行一起读。若接第一行，莎翁只是在对那年轻人的最美好的心思表示关切："我不用诗文来赞美你，因为我觉得我的颂扬不可能把你的名誉提得更高。"甚至就关于这第一层意思也有两种暗示：①直到你要我赞美你我才遵命；这是谦卑地接受指令，使人想起"喜欢听赞美。"②直到我认识了你才赞美你。"有一个时期我没有发现你的脸蛋需要脂粉，你的天性需要粉饰"；"当初我爱上你时并未认识到你有这种受吹捧的单纯而动人的欲望。"

---

① 莎士比亚，十四行诗第八十三，引自朱生豪译文。——译注

第一行也可单独成立作为引子，带着以上这些意思．这样第二行就和第三行相关；要这样来看，就得在“therefore”[因此]后加个逗号；“因而，当你的美未受赞扬时（你脸上的粉，对你的美貌或美德的赞颂，都在为你的缺点作辩护），我发现你极享盛誉（在美貌、美德、或生活的放荡上）”；“因而，由于我只简单地判断你，没有预料到有朝一日我得作多大努力才能克制对你的恶感，我了解你是这样的人后就大吃一惊了。”第一种解释法更有理由，因此“I found”[我发现]平行于“I never saw”[我从未看出]，还因为“exceed”[超越]需要越过逗号而把第四句作宾语；的确，我举出第二种解释法，倒不是自己很有把握，而是我一读到这儿就免不了要这样想。[1]

要理解第四行的各种意思，先得考虑“tender”[柔情]的意义，它被“debt”[欠]所限而只有通常的意义：“还所欠的债”。不过，它被“柔和的注视”（亨利四世，第五幕四场）润了色；另外，还可想象它背后有“照料者”。把“tender”看成“exceed”的宾语，就是：“我发现你的美和价值远不是雇来赞美你的诗人写出的陈腐的恭维所表现得了的，”“我发现你远超出我的诗对美的表达，”“我发现，你对我的柔情远超出我作为你仆人兼诗人的柔情，”“我发现，比起监督被雇的诗人去写出恰当的颂词的那个人，你更可爱。”这些解释都是假定“poet's debt”是一个诗人的债。若把它当成欠诗人的债，就意为“我发现你给予我的超过你应给予的，”“我发现你对我更象是对一个

[1] 我想，有人会认为“exceed”后的逗号或者是印刷错误，或者是用来引起读者的注意并暗示被描写者在好几方面出类拔萃。但感情的复杂性依然存在，即使它是印刷错误。

朋友而不是对一个被雇的诗人，"以及"我发现你对我比我对你更慷慨，因为我仅仅干本行，写赞美你的诗文。"我这儿啰嗦地讲了这么多，不外乎想说明这首诗的复杂：所有这些列举出的解释可归结为两个意思：①"你当我为友，不当成诗人"；②你不是我描述得出来的。"这儿，"tender"是"exceed"的宾语，但若强调"exceed"后的逗号，则又可是"found"［发现］的第二个宾语，"我只发现冷淡，""你不把我作朋友，只作诗人看，所以我不再写了；"或者，"tender"与头三句同位，作一种评论："这只是我的事情；我认为你有超凡的美貌和格外的美德，因为那是一个陷入情网的诗人自然会作的，是一个想赢得宫廷庞爱的职业诗人自然会作的。"大多数读这行诗的人只看到这一层意思："你远非我的描述表现得出的，"但他们从"barren"［分瘠］这个词感到有一种更惨淡、更细致的方式来领会其中意义，他们知道在慷慨下面藏有失望的辛酸。

第五行的"therefore"似乎与第二行的"therefore"平行，所以它可与"found"或"saw"发生联系。或从更广的角度而言，第五行与整个前四行发生联系并引入后面的诗行。"therefore"还可往下走与第六行挂钩："因为这个缘故……；为了……。""report"［消息］是指人们对他的一般性谈论，或莎翁对他的描述；这样，"I have slept in your report"意为"我已停止描写你，"或"我不再反驳关于你的流言蜚语，"或"我听了公众对你的赞誉后更对你深信不疑。""That"意为"为了"［in order that］你很好地证明"这一事实"(你也生活在现时，可以很清楚地了解我的沉默无语)。"That"也可意为"怕的是"(你会知道诗人的笔是怎样无力)。"Extant"意为"看得见"或"成功并受尊重"或"被流言中伤"。"How"和"what"分别跟随

"show" 和 "spreaking"，若不考虑各种使它们与上下文分离的句法结构，则可看作它们引入一个感叹和疑问。这四句的末行明显属于前面："一个当代诗人无力描述你这么有价值的人"；也可以属于后面，但若这样看，照一种现代的解释便可将它看成是独立的，意为："而且，说到价值，坦白地说，你现在有何价值?" 这就不象是伊丽莎白时代的用语了，作者肯定无此意图，但这种粗鲁的成分我们总是能感觉到，因为第八句与第九句合起来可解释成："我正描述我在你身上找得出的全部价值，同时又做到不献媚阿谀。这就引起你的抱怨，因为你爱被人吹捧。" 当然，我的读者也可以说我这一解释荒谬，因而匆忙在第八句末加上冒号；但是请注意，这行诗句仍可解释为 "我耽心现在的诗人对你那种高标准的价值无力描述。"

我认为这似乎是对第三类与第四类朦胧的区别的极好说明。莎士比亚敏感地意识到句法的这种用处，以及糟糕的停顿可以造出的笑话（若需例证，只消想一想《仲夏夜之梦》第五幕第一场中的琼斯）；但我认为他并未清楚意识到这些可能的多种解释（我当然不认为意识到这种诗意效果的读者应该考虑到这些多种解释）并当它们为笑话。我们用不着将它们一个个分隔开来使第二个四行诗句增加一种奇特和神秘的色彩；若将它们分开，它们就只能与诗的整个语气相关联，而读者则需随时想到这语气能被第三个四行调和。我先解释第二个四行："我没有充分地谈到你的情况，这一点可以从无人中伤你，或专有人伤你，或极度中伤你上得到证实。这或者是因为你本身足以表现自己的美丽和德行，或者是为了你还可以在世人眼中出出风头，而如果我现在如实描述你，你就出不成风头了；我没有谈到你，或者是耽心我的描述和你的实情之间的悬殊不利于伊丽

莎白式的声誉；或者是我怕你的美丽和德行的现在的实情与过去的实情对比，会不利于伊丽莎白式的声誉。"

我们可以把总结第三个四行的第十二行看作是对句："别人带来生命，我带来坟墓。" 这可能是莎士比亚特指的坟："我不吹捧你，但至死都忠心为你效力。" 更可能是诗中主角的坟："眼下我不想赞颂你；我把凄凉而无声的赞美作为礼物奉献给你。" 由此我们又可想出如下意义："我不描述你的美丽或不贞，只描述对你的爱。" 然而，还有另外两种分解句子的方式，使这两个对句消失："当别人带来生命时，我若写你则带来坟墓，" 和"当别人尽量想写你，想给你生命，从而带给你坟墓时"；这两种解释中 "tomb" 都必然暗示某种损害美的行动。正常的意义可于第十七首十四行诗见出：

> Who will beleeve my verse in time to come
> If it were fild with your most high deserts?
> Though yet Heaven knowes it is but as a tombe
> Which hides your life, and shows not halfe your parts.
> 将来，谁会相信我诗中的话来着，
> 假如其中写满了你至高的美德？
> 可是，天知道，我的诗是坟啊，
> 它埋着你的生命，显不出你一半的美色。

"tomb"这个词第一次运用时无疑是赞颂；诗中到处闪现着他的确信，但是当暗喻又重复一次以后，这个词虽未经解释也变得幽暗，带着新产生的双重意义："我用诗写你，就会有负于你，

既然你对我如此无情。我要自已写出、从读者那儿收集对你的冷静、有限的判断，假意赞美你，或谴责你，但忘掉那活着的人。”（我正因为是这样一个人才能活下去，莎翁经常表现出这种慷慨。在他看来那不是“理解一切”而仅是体会一个人是怎样的一种活生生的东西，它必定会激起某种程度的同情。）[①]

文学上的难题是令人头痛的，只有在诸种意义融汇在诗的整体气氛中时才值得将疑难点抽出。很多人认为它们不可能全部溶进了诗中，认为一首精致秀雅的十四行诗不应该需要这么多解释，无论它的感情多丰富，用典多频繁；认为如果以上一切是正确的，那么一定是莎翁写作时思维就不清楚。有人也许出自于长久以来文学批评界认为莎翁的作品很“自然”而不同意上面那句话，他们会说，他思想开阔而不仅仅局限于一点；他从自己的多种适度的思想活动中几乎是随便抓出了观点；他在抒发个人情感的诗中尤其如此；一句话，象麦高来[Macaulay]在另一很不同的情况下所说过的，读者得到什么句法结构就该满足于什么句法结构。有人可能表示歉意，说人们常把含混不明的意义牵强地加在莎翁的作品上，并很放心地认为，“如果没有这么多意义，它会如此美吗？”因而，他们会认为以上分析法就是另一种了解神秘作品的方式，是另一种观察语言效果的方式。或者，我们可大胆地说，存在于这些朦胧当中并一直与文句密切相关的感情因素（无论哪种解释都含有：痛

① “tomb”是写在墓碑上的正式赞美，而人的美德和他的过失紧紧相联，这是在赞词的正式行文中不便提的。现在我不能断定词和句的朦胧是否能使本来已很清楚的主题增色。但无可否认，诗句里所含的感情是模棱两可的。

也许我该说明，我在第二章（原文76页）举了莎翁一首十四行诗（第16首）作为彻底分析的例子，理由是它所含的对长角的粗鲁态度不象本首诗严重。

苦、失望、柔情和赞叹。莎士比亚被诗中主角抛弃后，生硬地为自己未能效力而致歉）一下上升到并清楚地包含在最后两个对韵句中；我们会想起那种目光，它四周巡视以寻求新的征服对象；莎翁把全部朦胧都包含在他的热情中；美德和罪恶、美貌和虚饰，他都关心，并感到难于抓住它们。

《哭泣的告别辞》为两个原因哭泣，而这两个原因初看并无多大区别。这是因为他俩团聚时他们的爱（他们肯定会失去它）是极为宝贵的；这是因为一旦分开，他们的生活就失去了一切意义。这里而没有邓恩［Donne］在别的作品中常有的柏拉图式的爱情，即爱不有赖于两人在一起；男主人公在自己的无望中不可能得到满足，而只得尽可能面对分手的实际局面；诗的语言含有一种对女方的怀疑，但他审慎、敏感，心事重重，不可能毫不含糊地陈述出这怀疑：他一走，她就会对他不贞。顺便提一句，有些人说这首在写真情实况，因而一定是写给可怜的安妮［Anne］的，那全是在信口胡说。

Let me powre forth
My teares before thy face, whil'st I stay here,
For thy face coins them, and thy stampe they beare,
And by this Mintage they are something worth,
  For thus they be
  Pregnant of thee,
Fruits of much grief they are, emblemes of more,
When a tear falls, that thou falst which it bore,
So thou and I are nothing then, when on a divers shore.

让我纵情倾倒出泪水，

就在你面前，趁你我还未离别。
我的眼泪反映出你的脸，
你的脸便将它们铸成钱币，
经过这一番铸造它们才变得珍贵，
它们就是这样包含着你，
它们是不幸的象征，悲苦的果实，
一滴泪下落时，包含的你也下落了，
所以，分别对于我们就是死亡。[①]

我们可有如下解释："让我这么愚蠢一次；让我在还能看见你时痛苦一场，因为我的泪水将一文不值，而且在看不到你后可能流不出来。""让我在这命运的关头纵情悲哭，这样也许会使我摆脱痛苦，我的泪珠也可能被铸成更有价值的东西。"

关于"铸币"[coining]的暗喻只是初看一眼才适合，"因为你的价值和美貌都无比高贵。"但我们也可推导出其它的解释。只有他留在这儿他的眼泪才能反映她的形象，这就可能暗示"因为只是当我看到你的美时它才对我显得重要；我只是在你身旁时才流洒宝贵的眼泪。"在这层意思里有一种暗喻的转移，是由第三行造成的，先是将泪水比喻成熔化的金属，这金属打上她的形象后才有价值，然后过渡到这些由眼泪变成的铸印完工的钱币。暗喻转移在两种情况下都隐隐发生于诗的含意之中，只要她不是真有皇后般的高贵，她就是"臭名昭著、势

① 本诗的三段依次分别引用和分析。

利眼光、违反常情。”[1]

在这首诗的三节中，每节的中间两句与前面一句和后面一句只由逗号相隔；格里森 [Grierson] 教授在两次对此进行修改的时候都精确地选择了更主要的意义，但同时不必要地把次要意义丢弃了。在诗中，“for thus they be” 可能是个解释，说明为什么眼泪是有价值的东西；但这几个字也可平行于 “for thy face coins them”[因为你的脸铸成了它们]，从而一直引向本节其余的诗行。如果我们将它与退转去的句子一起看，会有这层意思：“让我马上流出迟早都得流的泪水，因为现在我的泪水还能反映出你的容貌；因为它包含了你的形象会变得宝贵”；如果将它与下面的诗行一起看，就会有这层意思：“让我在你面前流泪，这样泪水就是你的缩影，这泪水因忧郁而生，而且标志着以后还有更多不幸。” “pregnant” [孕育……的]是：①因为泪水要落而且是悲痛的象征，就像她现在的情况一样，而且这些泪水透露她的真情实况（像 “有言外之意的句子” pregnant sentence）；②因为泪珠圆面大呈怀孕状；③因为泪水中包含有她的形象；以及④因为当着她的面流出的泪水会更完全地包含她，从而对他更有好处。这最后一层含混的意思实际是他以当面向她表示激情的方式来摆脱她、或满足她、或更好地控制自己对她的感情。正是这最后一层朦胧的意思使 “pregnancy” 的暗喻增强，使第二个说得通的解释显得合乎逻辑——即认为是她造成了不幸。

相对应于 “for thus” 的这些不同的意思，“that thou” 意为

---

① 我现在怀疑邓恩那时会不愿意作这种暗示，哪怕本诗实际上暗指其妻。他很可能耽心她会结束她与他轻率的结合。

"the fact that you" 和 "that particular case of yor"。这样又可以有如下意义："这些泪水落下时会预示造成它们的你将堕落，因而它们是更多不幸的象征"（如果 "which" 指人它就该是 "bore" 的主语），或者，从 "when" 开始一个新句子，则又可解为 "当泪水落下时，它所包含的你（你的形象映在其中）也随落下去了"（"which" 现在指事物了，所以是宾语）。

还有，与这些情形相对应的，是 "so" 在意义上也有变化，这取决于末行是单独看待还是紧接上面一行一起看。从而产生如下解释："这些泪水用下落来证明引起它们的你将堕落。由于我俩分开后你将堕落，我们的分开就会使我们变成毫不足取的人"，或可解释成 "当你的形象离开我眼睛映入一滴眼泪时它就落下去（堕落）了；同样，我们被大海分隔后就会堕落而变成一文不值的人。"

所有这些解释法都暗示他俩的爱注定不幸；她的不在场使字眼 "fall" 暗示不贞和否定的内容；"then" 既意味着 "当你堕落时" 又意味着 "当我们分别时"，好象两者是一个意思似的；而比他们的泪河更深并同样苦咸的鸿沟分隔了他们时，"nothing" [空；无] 也就暗示他同样一文不值。（奎克利夫人曾有劝言：千万别叫出她的名字，如果她一文不值。）

On a round hall,
A workeman that hath copies by, can lay
An Europe, Afrique, and an Asia,
And quickly make that, which was nothing, *All*,
So doth each teare
Which thee doth weare,

A globe, yea world by that impression grow
Till my tears mixed with thine do overflow
This world, by waters sent from thee, my beaven dissolved so.

工匠把绘制好的地图贴在一个圆球上,
描绘出亚、非、欧诸大洲,
这样,一个小小泥团
就成为一个宏大的世界
同样,印載有你形象的每滴泪水,
就是地球,一大千世界,
直到我的眼泪与你的汇流
并淹没这真实的世界,我的天堂。

开头四行是在确立新的主题,它们的句法结构是一眼便知的,继而“teare”[泪]可以是主动也可以是被动,象“workeman”或“ball”那样;表面上它象“ball”,但“so doth”可以把它象“workeman”那样加以处理。因为,“doth”可以是一个单独的动词,也可以是“grow”的助动词;而在任何情形里“grow”的意思不是“变成”就是“增大”。“globe”和“world”可以是“teare”,也可是“thee”。“impression”的其它意义(见原文197页)在这儿也有可能成立。所以,要么是“以同样方式每滴泪水都增大成为一个世界,而载有你形象的泪水就是世界的复制品”,或者是“载有你形象的每滴泪水都增大、从而包容一切,或产生更大量的水”;只是这第二种更朦胧的意义才使“till”具有精确的含义,而且暗示的不是一大串一大串象地球一样的眼泪,却是象降到远古大洪水前的邪恶者身上那样的洪涛。

“which thee doth wear” 通过用词顺序暗示一种更正常的意义：她的眼泪是珠玉，她正佩戴着它们；作者在语法上用倒装，从而给读者留下的印象是：她处于她的眼泪的独特的、反常的控制之下，甚至离开了它们便失去自己的存在。

诗的倒数第二行可以单独成立，其中“overflow”简单地意为“极大量地流”，或“流入相互之中”，从而损坏双方各自的形状，而最后那一句本身意思是“以相同的方式，这个真实世界的法则已摧毁了我的朝不保夕的天堂，其毁灭方式是通过泪水溶解天堂，或天堂溶化成泪水。”或者，把“world”作“overflow”的宾语，若设“this world”为真实世界，则可将本句理解为“我们流出越来越多的泪水直至把世界全部淹没，自己也不再能象普通人那样观察事物，”若设“this world”为“tear”，则可理解为“我的泪珠里反映出你，因而就是一个世界，你的一滴泪落入其中，破坏其形态，只发出飞溅声；”是她把他的世界变成了天堂，也正是她毁掉了这天堂。此句其余部分可解为，“以同样方式，我从我们的爱中得到幸福，而你的泪水溶化了这幸福。”这样解释是在把“heaven”〔天堂〕作为不及物动词“dissolved”〔溶解〕的主语。但是“my heaven”可以与“thee”同位“dissolved”可以是分词，并且“so”可以是“如此完全地、如此可怕地”而不是“以同样方式”；并不是他记忆中的、能理解的那个女人，而是他俩幸福相爱时的那个实实在在的女人，才正在他眼前溶化成分离的泪水；“dissolved”，即是已经发生。水正从天上落下，以她为象征的天堂和星星也破碎了；她不再是他过去塑造的那形象，她很快会被另一个情人造成另一个形象。这些可以用这么多方式联在一起的不成串的句法小单位是抽泣中发出的不知所措的词语，而把末句读成“这

样，我的天堂溶化了这世界” 这层意思尽管只藏在背景里，却在下面一节诗中得到了发展——则有一种作者未作解释的责难，不过它只象是一种回声。

O more than Moone,
Draw not up seas to drowne me in thy spheare,
Weep me not dead, in thine armes, but forbeare
To teach the sea, what it may doe too soone,
Let not the winde
Example finde,
To do me more harm, then it purposeth,
Since thou and I sigh one another's breath,
Whoe'er sighs most, is cruellest, and hasts the other's death.

吸起海潮的月亮比不上你，
你引出我太多的泪水来淹没我自己，
别使我在你怀中哭得太伤心，
且不忙让大海学你的样，
我很快会葬身海底。
也别让风暴摹仿大海，给我带来更大灾难，
我俩呼吸与共，息息相通，
所以，谁更多悲伤叹息，就更加残酷无情，
便是催促爱人更快死去。

她是月亮，这和诗的首行所指相统一，因为她既从他又从她自己引出了泪潮；这种力量不一定属于她，但总是值得尊敬的；月

亮是女性，不稳定但又贞洁，她虽然明澈却是冰冷的，而且有新月怀抱旧月的“armes”[臂膀]。句中有着某种抒情气息是因为诗句在神化她，在追忆锡德尼［Sidney］[①]传统，即使她的许多过失已被暗示和正被暗示出来。她超过月亮，因为对他说来，比起他当时所想到的那个真实世界里的一切，她都更宝贵；因为她被称为地球或天堂，而这两者都大于月亮；因为受她控制的泪浪比大海的波涛更强大、更危险；因为她比月亮更能使这个世界沉静、迷人；因为她比月亮更稳定或更不稳定；因为她能把泪潮引入她控制之下；因为她自己发光；最后，还因为她离他更近故比月亮更有力。

“In thy sphere”［在你的领域内］可和“me”［我］连在一起来看，那就有如下意思：“不要淹死我，无论是用我的泪水还是你的；我在你身旁还是很快乐的；别费力去把海浪引这么高，别如此残忍地掀起海浪，使它现在就淹没我，因为明天我就被抛入世界，它将轻易地淹死我”；这个介词短语也可单独成立，意为“你的影响范围内”，即你淹没我的方式，“不要让眼泪淹死我，我明天上船后有整个海洋来淹死我”；也可和“Moon”连为一体来解释：“你的影响范围深远，你的永久性和变化力量使你高高在上而不受悲愁之扰，请不要淹死一个可怜的凡人，他不在你的范围以内，你一举一动都很重要。”

不过，这些多种方式的解释太麻烦了，因为我不明白这些意义怎么用来传达温情，而不是传达它之前的痛苦感情；不明白它们是怎样来标志一种语气上的特定的改变，一种对局势恢复了控制的过程（这种恢复使它们更逼真地类似实际上可能说

---

① 英国诗人、军人（1554—1586）。——译注

出的话)。问题是，这些被接受的意义各占多大比例，有什么相互作用。最后给人目前这样的印象，这并不令人吃惊，但我过去不知道这种效果本来是可以预见到的。或许，说出如下这一点就够了：以这种古怪的方式提出的请求更实际，它直接与眼前局势紧密相关。

“Weep me not dead”意思是：“别使我哭泣过度而死；别用你的眼泪来杀死我；别在我还紧贴着你时就把我当作死人哭泣，”而且，如果说话人带着一种不同的感情，它还可以意为：“不要对大海施加你的影响，让她用同情的魔法来淹死我”；在这种措词的巧妙中有一种特意造成的句法的简洁匀称，这或许因为是在重复同样的思想，这就带出了诗中语气的改变。由于中间的诗行照通常习惯既可与前而的句子统观，也可与后面的句子相联，“What it may doe too soon”就可能或是隶属于海，或是隶属于风；若属风，前面的措辞就可以暗示“自制以教导大海镇静”；这使得那种实际上带有一种抒情风味的粗糙逻辑(“不要哭，但要自我克制不哭”)更明显。大海将要分开他们，它可能要淹死他；所以，当他已失去她时，无论怎么样都可能被淹死。风有意把他从她那儿吹开，如果她不停止叹息，她会教它去作更多的危害，颠覆行船。一方面是前景的危险和不快，以及这请求的玩笑打趣特点或残忍无情性质，另一方面是“doe too soon”这种声音所表示的轻柔、诱惑性的喁喁私情话；这两方面的对比我们不难注意到。这个时候，他正试图去抚慰她。

我总在想，邓恩［Donne］的这首诗是写于他和埃塞克斯［Essex］的首次航海旅行之前的，据他说这次旅行是为了逃避“爱与被爱的不安和痛苦”；这构思虽微不足道，但在最后两行诗中显示了语气的改变。这想法的本身很美，“我们感情的共鸣，

完美到任何悲伤的表示所给予对方的痛苦，都远多于自己从中得到的安慰，所以我们应尽力使相互愉快起来。”不过，如果这样理解，就失去了他们一直在为他们的分别添色增辉的诚实、丰满的忧伤情调，就是企图忘却对那种鲜明、充满争辩的、发自内心的离奇情调的感受（狄更斯小说中的善良人用这种方法使小孤女带泪微笑）；而且这样理解也使语言本身变得平淡无奇、一眼望穿，以致作者似乎是在对他的帽子进行感受。当然，或许我在诽谤这杰作；我能说的只是，它的激情消耗了自己；在末尾，它取得了作者寻求的真实感和某种心灵的平静。[①]

这首诗意思朦胧是因为男主角的各种感情是痛苦地混杂着的，而且他觉得在这样的时候将它们清楚地一一回味只是心胸狭窄的表现。对离别这一明显事实表示忧伤，就使他心中的骚动得到适当缓解，由于心事重重而产生的各种互不相关、互不相容的感受，能够修饰和丰富这简朴的抒情画，使它更令人难以忘怀。

我希望现在已经说清楚第四种朦胧类型真正发挥作用时会是怎么一种情况；我还将添上一些似乎能作有力证明的次要的例子。

What if this present were the world's last night?
Mark in my heart, O Soule, where thou dost dwell,
The picture of Christ crucified, and tell
Whether that countenance can thee affright,

① 至少这一点显得可能：他俩会决定尽量少给对方以伤害，因而他好象已解除了先前的一些怀疑。我仍然认为这种分析是正确的。

Teares in his eyes quench the amasing light,
Blood fills his frownes, which from his pierc'd head fell.
And can that tongue adjudge thee unto hell,
Which prayed forgivenesse for his foes fierce spight?
No, no; but as in my idolatrie
I said to all my profane mistresses,
Beauty, of pitty, foulness onely is
A sign of rigour; so I say to thee,
To wicked spirits are horrid shapes assign'd,
This beauteous form assures a piteous mind.

(Donne, *Holy Snnets*, xiii.)

如果今夜就是世界末日之夜，会怎样?
我的魂儿，我的心灵是你居住的殿堂。
想一想基督被钉上十字架的那种牺牲，
那神圣的面容会不会引起你的惊惶?
他眼中的泪水熄灭了无比震惊的阳光，
他眉间有血污，血顺着钉穿的头往下淌，
他那祈求上苍饶恕恶人的慈悲之口，
怎会说得出判你下地狱的话来?
不，不会的，在我的盲目热恋中
我曾对我所有那些卑污的情妇表示，
美人要有怜恤心，缺德只是残忍的标志；
所以，这里我也对你说明，
心灵邪恶，就会产生恐怖的丑形，
美丽的形体一定包含一颗仁爱之心。

(邓恩：《十四行圣诗》十三首)

初读第一行诗句时，给人的戏剧性念头是邓恩在罪行举动当中突然停住，因为他被一种突如其来的、漆黑的恐惧摄住了，要是世界末日此时就来临怎么办？这位说教者在用这个震惊引起我们注意力之后，又着手安慰我们。但在我们回顾之后，在把末尾处的总的安全印象认为理所当然之后，便感到首行诗句不再与之相冲突。"当然啦，这可能是最后一夜，但上帝是仁爱的。是最后一夜又怎样？"在第一种见解里，必须整理思绪才能突然一下回答基督我主提出的问题，而邓恩实际上从柏拉图捡来一种陈旧的诡辩。这诡辩属于那种他鄙视的抒情传统，在过去的情况中，这种抒情方式曾对他起了不小作用、相比之下，在这儿，这方式用于他说话的对象时，更显得是一种滑稽的献媚，同样令人不敢相信它是普遍真理。人在受折磨的最后时刻，哪怕血污掩住了苦相，还这么美吗？别管这个，他高兴，我们也装作若无其事；这些场合下重要的事情是一张随机应变的舌头。[1]

同样，读完整首《鬼影》[*Apparition*]，使人怀疑它的重点所在，而且几乎使人左右于两种心情之间：一种是快活的无礼和异想天开的蔑视，诗人花费了过多的笔墨在这上面，男主人公于是显得超脱了她，有学派味；另一种是极度痛楚和仇恨发出的哀鸣，这样，前一种情绪在悲号声中消失了。

Then thy sicke taper will begin to winke

于是，你这支残烛开始熄灭前的闪烁

[1] 我暂不谈对此诗的贬词，但这与朦胧无关。

这一句声调低沉重厚，低到听不清并显得怪诞，但带有一种因意识到能压倒她而产生的活泼。这种活泼等我们读到

thinke
Thou call'st for more,
And in false sleepe wilt from thee shrinke.
想着
你还要求更多，
在假寐中会从你身边退缩。

这一处时达到相当强度，句中各重音几乎不分强弱高低；克拉索［Crashaw］使用一种类似的节奏来传达一种歌吟的、神秘的确然性，

And in her first ranks make thee room.
而且将你留宿在她最好的房间里

邓恩的写法表示："我正与这狗屁家伙一本正经地讲话，带着坚信不疑，也同时认为事情与我毫不相干。"

And then poore *Aspen wretch*, *neglected* thou
All in a cold quicksilver sweat wilt lye
A veryer ghost than I.
然后可怜又可憎的艾斯本，在沉如汞珠
的冷汗里，你忘却了一切，躺着，

比我更象幽灵。

重音落在“neglected”[被忽视的]：“如果你能够，你会高兴把我现在就弄回来。”但

since my love is spent
I had rather thou shouldst painfully repent
Than by my threatenings rest still innocent.
既然我的爱已消耗殆尽，
我更宁愿你痛苦地忏悔自己的过失，
而不愿你受我威胁才保持清白无瑕。

我们免不了认为，这是一种沉静、以警句停止的方式，而一经这最后承认她清白之后，事情又显得多么微不足道！如果他还爱她，他是不会那样说话的。

但是第一行诗句却称她是谋杀者，而且多数人读这首诗的时候会觉得作者另有深意。

于是，你这支残烛开始熄灭前的闪烁

（“就象我这残烛眼下的光景；我只落得身心交瘁，”诗句的最后部分急促地表达了愤怒。）

在假寐中会从你身边退缩

（“正象你——如果我能相信这点——已从我身边退缩；我的厌

恶随后会变成恐怖。")

然后可怜又可憎的艾斯本，你被遗忘

(几乎是孩子似的哭喊："我被这样遗忘，真受不了啦!")

比我更象幽灵

("比我目前这个样儿"，不是"比我将会变成的样儿")他的爱已耗尽，这真是凄惨无比又难以置信；

我宁愿你痛苦地忏悔过失

("正象我现在痛楚中发出的忏悔一样")清白无瑕变成了她的虚伪引起的忌妒和仇恨的哀号，一种无力的欲望，想给她施加无论什么样的痛苦。

一个英文句子的意义很大一部分取决于重音，而人在交谈中懂得了同时把重音加在几处；这样才可能去读诗，并把这两种强调方式结合起来。但上面最后两例的奇特处在于，所供选择的解释都似乎极难写成一种声音效果。可能我们在用一种方式读一行诗时，应该想到它也可以用另一种方式去读的。所以，若要高声朗读，则需读两次；或者，我们应该用某种不同于平常口头说话的方式去读，以便同时暗示出两种方式。不同的诗歌朗读风格在不同的程度上运用了这些方法，但从邓恩选出的这最后两例或许只能分别运用两种方法中的一种而不是同时两种。下面选自霍普金斯［Hopkins］的例子显示第一种加强方式

被强制性地纳入第二种里：

Margaret, are you grieving
Over Goldengrove unleafing?
Leaves, like the things of man, you
Withe your fresh thoughts care for, can you?
Ah, as the heart grows older
It will come to such sights colder
By and by, nor spare a sigh
Though world of wanwood leafmeal lie;
And yet you will weep and know why.
Now no matter, child, the name.
Sorrow's springs are the same.
Nor mouth had, no, nor mind express'd,
What heart heard of, ghost guess'd:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.
玛格丽特，你这么悲伤，
是不是看见黄叶纷纷吹落地上？
你清新的思维，也关注落叶，
象关注人世的一切？
呵，当心儿变得衰老，
它也很快感到凄凉孤寂，
四处是凋残冷清，只有不停叹息；
你会流泪，而且知道为何哭泣。
不过，甜蜜的人儿，现在且不管如何称呼，

悲愁之泉都同样令人心儿颤栗。
心儿听到的，幽灵猜到的，
还无人能找到表达的词语；
人生本来就是一场灾难，
你哀痛的不是这个吗，玛格丽特？

“will weep”可解释为“现在或以后执着地哭”或“将来会哭”。“know”在两种情形中都可以象“weep”那样属于“will”，“你坚持要知道，或你将要知道”，或者也可解为“你已知道你为何哭泣，为何将要哭泣，或为何哭个不息”，或者，它甚至可以是命令式：“听着，我来告诉你，你为什么哭泣，为什么将要哭泣，或将要执意哭泣，或已在哭个不息。”我是从瑞恰慈[Richards]先生那儿抄下这点的（《实用批评》83页），他认为“will”的朦胧性由霍普金斯加在上面的重音去掉了，而我看来却是更增强了。当然，重音放在“weep”和“and”上，“will”就只是助动词，而重音落在“will”上，它的主要意义就是“坚持……”。但是，假如强调的是时态，假如诗句突出的是两种哭泣的对比，或者是两种理解之间的对比（把“know”包含入“weep”），这后一种读这诗行的方式也可带上以后才会产生的意思。这儿在关键处强调时态是有用的，因为正是这两种对比及其统一才表达出诗的要旨。

诗人插在“are”上的重音看来很难讨人喜欢；我认为它意为：“忧愁之泉总是同一个样，不依赖我们对它的态度，不依赖我们多大程度上能感受和意识到它而存在，”这是永恒的、绝对的真理。

直觉的认识和理智的认识在随后的两句中再次形成朦胧；

这可能有助于显示该行诗中“will”的确是具有朦胧性的字眼。“mouth”和“mind”可能属于玛格丽特或别的人；“what heart heard of”（心儿所感到的）既可属前又可属后；而“ghoso”（幽灵）以其语法位置有着双重意思：深度的无意识和本质上的有意识；这个词使人想到生命不朽和死亡阴影。“此外没有任何人告诉过他、或暗示她关于生命必死的事实，是她自己的想象发明出来的，她自己的心灵能够预见的。”“她口中从未提说过死，她从未向自己述说过这个观念以便主动意识到它；但死亡既是她身体的一部分，她的肉体器官的自然属性，就被她朦胧深邃的思想一眼看出是一种凶兆。”我不认为这两种方式被混合了，而认为诗人执意要精确证明：它们是一模一样，执意想说明他知道它们不可区分。

蒲伯的一段关于王公未亡人的诗文为我们所谈及的这种朦胧提供了一个更朦胧的例子；这首诗具有高度审美趣味，有人认为蒲伯不可能达到这种审美高度：

> As hags hold sabbats, not for joy but spite,
> So these their merry, miserable night;
> So round and round the ghosts of beauty glide,
> And haunt the places where their honour died.
>   See how the world its veterans rewards.
> A youth of frolics, an old age of cards.
> Fair to no purpose, artful to no end,
> Young without lovers, old without a friend;
> A fop nor passion, and her prize a sot;
> Alive ridiculous, and dead forgot.

(*Essay on Women*, *Ep.* II. 245.)

女巫们不是因为欢乐而是因为仇恨，
才每年一次在半夜悲惨地聚会，寻欢解闷；
无数美人的鬼影四处游离，
盘桓在她们生前显露美貌的地方。
　　看吧，这人世怎样对待垂暮老妪：
青春时花天酒地，老迈日唯有纸牌作戏。
年少妩媚如落花流水，老奸巨猾并无好结局。
少女时代没有情人，弱老后没有知己。
迷恋过虚浮之徒，依附过酒色之辈。
活着时荒唐无稽，死去后再无人记起。

(《论女人》使徒书第二章，245页)

由于“fop”、“sot”这几个平淡的小词，读者在读到本章恐怖的高潮时，便感受到一种热病般的、控制不住的仇恨。这两个小词分别处于该行的句首和句尾，因此由于它们在该行的位置，它们便具有了重要意义。所以，我们便不应该以一种轻蔑的态度把它们当作无足轻重的小字眼看待。我们必须把它们投向一个你想象站在你面前而且你知道会受不住这些字眼的人。如果每一行分开来看，则每一对双行诗不过是别无深意的文字游戏。要使诗行显得有力，需要这种平淡无奇的全部分量；所表达出的意味中的含义和激情只稍加在双行诗上，它就带上音调变化的最情致优雅的风味。这选段中使人着迷的是两种迥然不同的心境结合在一起：一是作者用过分琢琢的精确性处理题材；二是他必须以怜恤、惨烈、恐怖来构思题材。

在第三种类型的朦胧里，这样两种不同的情绪都会包括于

其中，并列放置，而且仿佛经过综合概括变得相互关联；在第四种类型里，它们相互反应产生出与它们两者都不相同的特性，这种反应是一种爆发。

我提到过"审美情趣"，当时想到的是所引的第二组对韵句，我们还可对它运用一种更注重字词的分析。那些王公未亡人可能四处游荡，因为她们还在跳舞，或因为她们一轮又一轮汇集在会客室里。实际上，在下一组对句中，她们被安放在牌桌旁。用这种方式既可以把她们设想成还在跳舞，又可设想成她们已到了对那个时代来说非停止跳舞不可的年龄了。诗人先说她们是逝去的美人的影子，因此还在跳舞（这样的幽灵自然是她们在生时的反照）；但在下面一行里她们又是生前荣华的再现（影子），盘桓在牌桌而不是舞厅。这两个地方实际上是一回事，所以，她们到底是在牌桌旁的勾心斗角中、还是在舞厅里为觅舞伴而你争我夺中才失去了美艳或荣耀的，就存在一种独立的含混。因此，这两行诗不能象它们表面显现的那么简单了；"ghosts"每一行中有不同意义，而且你必须在每种情形下把诗行转译成在说老女人们的什么事情，否则便未译出其转义。但是我们只是在辞藻华丽、装饰典雅的诗文中才习惯于这种直接转译过程，所以它是对豪侠恭维女士的那样一种绅士风度的摹仿，而且有一种既浪漫又迷人的阴霾气氛。

我不能否认，死去的美人幽灵有可能盘桓在她的荣华消失的地方，因为她可以经常出没于曾经吸引过她的地方。如果读者这样来读这首诗，诗句就有一种用意想不到的字眼完成一个句子的那种机智色调："你可能会想，她最悲痛的，莫过于美貌失去；但不是这样。是良心折磨着这老妇，这一点是毫不足怪的。"不过，我觉得要这样来看这首诗很难，这样会使诗句显得

过分地相互平行、各不相照，我们读起来只会象一个敲击声接着另一个。

或者，从这种平行方式，读者可以说美丽 [beauty] 和荣耀 [honor]被看成是相互的必然结果，两行中用了两种名称只是为了变变花样（好象发自于一种对同义词在字典上的词义的陈旧兴趣），于是，美人幽灵无异于荣耀幽灵，而且在同一处无法区分出两个概念。这样，由于美貌和荣华是一回事，我们有理由惊异地发现，自己就处在斯宾塞的审美理想主义神话故事的世界中。这联想的冲突产生出诗行里的一种隐而不露的共鸣，带着狂暴的愤怒，象急驰在海面上的轮船下的螺旋桨。蒲伯感到他的思想被这些可怜的巫婆缠住了；她们在他心中激起了一种强大的莫名其妙的感觉——荒废感、注定的无可奈何；而且他总无法摆脱这些感觉。

华滋华斯 [Wordsworth] 的诗并不朦胧，对简朴的崇拜使他把事物复杂的一面赶到下意识当中去，高山沼泽中的思想之源被他阻断。这种对简单的追求把心灵中最根本的混乱用尽可能简单的文字陈述出来。但是有时候，当他不能确定这样作的限度多大时，他就运用我们可以称之为哲学意义上的朦胧了。在第三类朦胧中我们知道朦胧在开玩笑时有小小用场；第四类则包含了它的选择性应用。这样，华滋华斯的某些最著名的诗篇中所暗示的自然崇拜很大程度上取决于读者的口味，读者可以轻而易举地用自己的方式来考虑句法结构，以便证明自己的观点。

For I have learnt
To look on nature, not as in the hour

Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man;
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

(*Tintern Abbey.*)

因为我已经懂得怎样
去认识自然，不过，可不象无知的年少时，
我现在时常听到人性的庄严、忧伤的乐曲，
这声音既不粗糙也不刺耳，
足以磨炼思想，使人节制，我还能感受
大自然中一种崇高的存在，并激动不已；
我能感受到一种更深地相互融合的事物。
这事物存在于落日的余辉里，
在无际的大海上，在充满生机的空气中；
在蓝天上，在人心中；
它是运动，是精神，激发着有思维的一切，
也激发着被思维的一切，

它弥漫在一切之中，与万物一同运行。

（《丁登寺旁》）

只说这些诗句极其优美地传达出作者想要表达的情绪，是远为不够的；诗人似乎已经相信自己的原则，并且要他的读者了解它到底是什么。因此，有理由从这选段中提取出明确的观点，有关于上帝、人和自然关系的，也有去认识这些关系所必须采用的手段。

当我们企图这样作时，句法上的好几处疑点挡住了我们。到底什么和什么比起来是更深地相互混合就不明确。另外不确定的还有：人性的音乐是否与自然中的存在是一回事，因为这两个短语被“and”和句号分开。我们也可能注意到，“in”好象把“the mind of man”与“light”［阳光］、“ocean”［海洋］、“air”［空气］和“sky”［天空］区分开来了（尽管这种区别很微弱）；这就象是要把“motion”［运动］和“spirit”［精神］这一组合与另一个组合——“presence”［存在］和“something”［事物］分隔开来；但是，它们又可能与“musi”［音乐］是一码事。华滋华斯很可能已经感到，某种自然存在物尽管弄得他心神不宁，但另有一种事物是更深地混溶一团的；这儿我们似乎看到上帝特地为这个神秘主义者显身，但从根本上讲，诗人整个创作中处处有上帝。[①] 或者，“Something”可能与“presence”（“sense”相等于“joy”）同位，所以两者都比人性的音乐更深地相互融合，但混合方式显然是一样的。这种说法

① 或者，前者代表一种异教崇拜（比如以湖区某一处为场景的当地的神）；而后者代表更令人嘿然的各种原则（相互混合的信条），诗人以这些原则指导创作。

只把上帝设想为在诗人作品中无处不在，上帝影响诗人的方式犹如他影响别的一切的方式；或者，是这位诗人自己想象上帝无处不在；犹如他想象处处弥漫着人性的音乐一样。如是，第一种说法是基督教式的，第二种一部分属于泛神论，一部分属于不可知论。还有，“something”很可能只存在于所提到的自然中，以“sky”告结束；“motion”和“spirit”根本不是混合人自然，象我们认为“something”那样；它们是活跃在“mind of man”［人的心灵］中的东西。同时，它们又类似“something”，所以诗人不是感觉到了它们本身，就是间接地感觉到它们。我们以这种方式读到“mind of man”这几个字时，会有一种胜利的感觉，声音会提高；人的精神遍布在自然里，如同上帝的精神无处不在，并保持庄重的独立。或者，“somothing”可能存在于人心中，“motion”和“spirit”两词与它同位，根据这种有点使人倒楣的安排方式，上帝（他本身就是整个自然）将我们置于宿命论和前世注定说之下。

至此，我一直是在研讨语法上的朦胧，但最后三行诗句又使人怀疑，作这些好象文不对题的区分究竟有何目的？无论是人还是和某种形式的神在此处作主语，诗人对如下两者都作了区分：一是作为“thought”［思］的宾语或主语的“things”（事物），这些思维着和被思维着的事物被诗人激发而向前运行；另一个是既非思维着亦非被思维的事物，诗人的精神仅仅弥漫其间。（有些“things”不是诗人正在考虑的“thought”的宾语，我也搞不精它们的逻辑位置；毕竟，他并不是在费劲而周密地思考，所以也许无关宏旨。）在这种区分中我看到的唯一好处是它使不具思维力的“spirit”能够进行思维，上帝与自然融为一体；它允许我们设想“spirit”既代表“god”又代表“nature”，

属于第二种，但并不影响它属于第一种的主导地位。[1]

的确，不管在这些诗行里是否包含了丰富的哲理，总之，表面上看来，这类意义含混的诗行可以表达出二律背反，于是这些思想便成为一种定律。人们认为华滋华斯的诗缺乏这种哲理的力量，是因为：虽然他叙述的口气好象他有一种能使自己的含混的诗句变得和谐的法则，但由于他的这种法则是确定的，他便不愿让他的这些意思含混的诗句受制于这法则。在这种既想显得高贵昂扬又要显得超越教派的企图中，在这种想尽量发展泛神论但又不至于吓倒读者的努力中，很有一种狼狈的混乱。我必须重申，我很喜欢这些诗句，而且和别人一样记得住它们。也许，假如华滋华斯意在保持他的独特的诗风，他有必要故意将诗文弄得含混。而且，我通过对本章的例子的讨论，证明了我的这一看法，即：这种含糊其辞是完全必要的，只是作者未意识到他造成了这种含混。不过，这最末一例也许使人看到，这些方式怎样可以用来判定一个诗人观念的混乱，而不是用来赞美他思想内容的复杂。下面，我进入新的一章来研讨那种更有效益的混乱。

---

① 批评家们很不喜欢这一段评述表现出的平庸之见和小题大作，我也觉得经过这些年后能说一点更聪明、更带调和性的话。M.C. 布拉布鲁克女士写道，句号后面的那些名词都显然同位，因为主题是关于对主客体关系的超越。我以为几乎能肯定的是：华滋华斯本人是这样处理句法的。但是，即使那些词语都同位，必须假定它们多少可被区分，否则为什么一个接一个地列举出来？人们对华氏的哲学思想进行阐发时，内心也激起强烈的共鸣。而且，假如I. A. 瑞恰慈的《柯勒律治论想象》那时已经出版的话，无疑我的写法又是另一个样了。但我总觉得，越是看重华氏的哲学思想，这种手法越显得是不严密的修辞手段。

第五章

当作者在写作过程中才发现自己的思想时，或当他心中还没有立即把这观念的全部抓住，从而产生一种不能确切运用于任何事物而是介乎两可之间的明喻时，便是第五种朦胧的例子[①]。莎士比亚随时采用这种手法：

Our Natures do pursue
Like Rats that ravyn downe their proper Bane
A thirsty evil, and when we drinke we die

(*Measure for Measure*, *I. ii.*)

正象饥不择食的饿鼠吞食毒饵一样，
人为了满足他天性中的欲念，
也会饮鸩止渴，送了自己性命。[②]

---

① 从读者被它迷惑的意义上讲，至少算得上朦胧。但这一定义并不意味着在彻底弄清文字的意义后，读者对那些文字还会存在不同的反应。这标志作者的心理状态既复杂又统一。我认为需要一个个讨论技术上的混乱，这件工作被放到本书后面部分去做，因为技术混乱暴露出大量逻辑上的紊乱。

② 取自朱生豪译文《量罪记》·第一幕第二场。——译注

显然，第一个观念是：淫欲本身就是毒；但“proper”这个词被引进到这儿的意思是“适宜于老鼠的”，不过，这个词也可以有无甚关联的暗示——“正当的，自然的，”还使人更清楚地记起那些专为老鼠设计以防它们死在壁板里的毒药（磷类）。这个词提供了一个更大更奇的隐喻，吞食毒饵好比是人的堕落，而饮水——健康的人体自然功能——是无论怎样也少不了的，但饮水却带来死亡。这样一琢磨以后，“Proper Bane”的意义就变得不清楚了，因为现在它既可是水又可是毒。福德［Ford］也爱采用这种手法，也许是摹仿莎氏。剧中的乔万尼说：

Now, now, work serious thoughts on baneful plots;
Be all a man, my soul; let not the curse
Of old prescription rend from me the gall
Of courage, which enrolls a glorious death:
If I must totter like a well—grown oak,
Some undershrubs shall in my weighty fall
Be crushed to splits; with me they all shall perish.

(*'Tis Fity*, V. iii. end.)

乔万尼　管他的，还是认真考虑恶毒的计划吧，
我的魂，你可要作果敢的大丈夫！别让那
陈旧的法则褰住我这颗英勇的胆囊，
它要拥抱光荣的死亡；
如果我必须倒下，象粗壮的大树
在我沉重的躯体下，那些灌木
会被砸得粉碎，与我一同干枯。

（《这是怜恤》终场）

gall 先被当作“对侮辱表示反抗的精神”，那种作为人的恰当组成部分的壮烈。（“我们有胆”：《奥赛罗》第四幕第三场93 页），到下一行“gall”已暗示出“cak－galls”（橡树食子；五倍子）——橡树对刺激的反应，而恰当的报复转变成朝人们头上落下来的重物，不管他们是否损害过它。但在这两个确定的意义之间，“enrolled”[卷入]这个有趣的词好象把焦点弄朦胧了；作者只在考虑他所处的局面本身，而不是这两种暗喻的任一个。他只是在形式上保持暗喻性语言。

一种光荣的死亡可以被“enrolled”[记入]名册上，所以这个单词可以独自成立；或者退转去往文章前面看，由于周身都迸发着仇根，并在仇根支持下光荣的死获得了力量，所以“gall”被扯[rent]了出去，离开了有条不紊的思想范围，又由另外的“gall”将它卷进去或使它四处滚动；或者退转去看，可能是“oak”[橡树]本身朝下“roll”[翻滚]，朝着自身死亡和殉葬者滚去。读者可能会说这是我的主观臆想，那位作者是在寻找一个有“r”字母的词来维持文章的风格，但如果是那样，正是这些联想解释了这个特别的字眼是怎样跳入他脑海的。我并不宣称这个夸张性作品仅仅因为能被解释就应该得到赞美。

这种形式的朦胧在十九世纪颇为常见；雪莱的《云雀》诗中就有一例，艾略特[Eliot]先生还为之发起了一场讨论。我耽心自己记不住人们提出的全部看法。

The pale purple even
Melts around thy flight;
Like a star of Heaven,
In the broad daylight

Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight.

Keen as are the arrows
Of that silver sphere
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear,
Until we hardly see, we feel that it is there.

All the earth and air
With thy voice is loud,
As , whon night is hare,
From one lonoly cloud
The moon rains out her beams, and Heaven is overflowed.

淡紫色的暮云
在你周围融化;
你象天边的星辰,
光天化日之下
看不见你,但我仍听到你的欢鸣。

你的歌声尖锐
象启明星的银箭;
白日的光辉
使它的灯盏幽暗;
渐渐模糊了,但觉得它还在那边。

你嘹亮的歌喉
响彻普天之下
象从一朵孤云之下
月儿把清辉流洒，
幽暗的夜空于是荡漾着万倾光华。[1]

艾略特先生说他不清楚 "sphere"［天球］指的什么；从结构上看它是 "star"［星］。但是这个明喻很勉强地延伸到随后的诗句中，不严密的尾韵 "elear—there—air" 可证明这一点，那么，"sphere"就是月亮了，月和星两者在晨光中都变得暗淡。有两种句法可用来说明这儿的诗句："你强烈的欢乐象天空银箭一样有力，"以及"天空银箭这么强有力（以致能射到极远处），即使我们远在它的射程之外，还是能感到它的美。"最后一行可能意为："我们很久以来就感受到你的快乐，直到我们实在看不到你，"或"它的灯盏暗下来直到人们以为我们再也看不见它，直到人们更有把握地说，'我们感到它在那儿。'"所有这些都适用于第一个明喻；在那个明喻中，人们看不见但仍听得到云雀，发出银铃歌声的云雀被比成星星，星星呈球形，发银色光，白昼肉眼难见，但仍隐隐发出天庭的乐声。故 "arrows"［箭］是这种鸟儿的一个个尖锐的音调以及星星的一次次闪烁，无论是肉眼看不见的对诗人心灵的照耀还是肉眼可见的、可描在光谱图上的光线。在这个明喻里，我们从 "daylight"［白昼］一跃而到达 "dawn"［黎明］来说明先前被认为是已获得的东西；随着云雀越来越远直至看不见，随着星星越来越小直至消失，诗人沉

① 此节译文取自杨熙龄译的《雪莱抒情诗选》——译注

浸在一种狂喜中，这种狂喜纯化成不可知论，并带着明澈的美渐渐消失。因此，在新的明喻里，动作的完成时间不是“day”[白天]而是“night”[夜晚]，正是因为这个理由，在我们所引的第一句诗里，云雀是在“evening”[傍晚]开始起飞的。（艾略特先生抱怨雪莱把这两个时期混淆了；但当我们留意到诗人列举了四种时候名称时，这就不那么象是混淆了。）在如下两种情形里，那云雀都象月亮：一是当它从云块[cloud]后面飞出，这样，虽然天球正变得更清晰，这转变还是有一个过程；二是当它正飞行在一片云的后面，这样，虽然它躲藏在云层的阴暗之中而远离地球，还是可以通过投射到别的云朵边缘上的光认出它是将光华倾洒到那些云片上的某种东西（对云而言这是一种过分的狂喜）。这种解释中，“hare”意思是“dark”[黑暗]，并有“overflowod”[光华四射]与它作对比。或者，把“bare”解作“empty”[空]，即是虽然看不见月亮本身，但整个天空都散布着月光，这月光又轻吻着高空的看不见的云雾；月亮已经把所有的光辉倾洒出来，而且，象诗人一样，象美的原理一样，对那些甚至不能直接领会它的人，都产生出一种神秘的魔力。由于云雀是诗人的象征，所以云也是诗人的象征，云后的月亮便是他的灵感的象征；雪莱诗中一个最基本的臆说是：诗人与普通人之间有一种特殊关系；诗人是被放逐的流浪者，又是未被承认的主宰者，或许还难逃一死。

关于“arrows”的意义，那些包含一连串投射的说法看来不大适用于月亮而更适用于星星，因为月亮并不闪烁；但这些意义借助于单词洒而暗示出来，这是由于人们想到月亮突然从云后冒出并在短暂的刹那间放射出万道光华；人们还会想到女神戴安娜[Diana]正在狩猎射箭。这最后一点可以看成这个新明

喻的要旨：她的美太强烈、太可望而不可及，以致它虽可被人理解，却失去了人情味。而且，只有我们相信以上这种解释，这种从一个明喻向另一个明喻的转变才会产生一种效果。于是读者便象是脱离了地球，对每一朵花都醉心不已，一切都是那样的精美，但一切又是那样的不称心。

这首诗大概是受济慈的《夜莺颂》的影响，为了使它显得直抒胸怀，我们必须牢记浪漫派的主要教义。云雀，我应该先就说过，正是雪莱对诗人的一个很准确的象征：它飞得越来越高，一直向上，清高孤独，一唱三叹，不为奋争，直到它在平常世界看不到的某处精疲力竭默无声息地坠回地面，然后在某个田野中间继续一种屈辱、孤立、隐身的生活。但是在这个观点的上面（它把鸟看成精神生活的象征，认为自己就是斗争加死亡）又联上了另一个观点（它认为自己超出人类的限度，超脱了凡人的痛苦以及极度欢乐后的厌倦之情，并且象夜莺一样是不朽的）。从这个观点上讲，云雀的升起是对自然的崇拜，是对动物的明确的喜爱（动物虽低于人，却又胜于人，所以两种情形下都没有人的弊病），我们看到它飞向“Heaven”[天堂]，因为大自然比起试图理解它的复杂而紊乱的人的思维过程优越得多（自然的就是神圣的）；成者，我们看到它飞来靠近天堂，即，飞向星星或月亮，这样它就是飞向一个水晶般的天球（自然的就是完美的）。因而，它的歌唱变成某种绝对的、根本的、时间以外的、包含在所有尘世的和谐里的东西。（可以肯定地说，艾略特先生把那内容极为丰富的诗行称为“粗陋”是他缺乏欣赏力之故）。

人类因其自身的局限是永远不可能完全认识这种美的；这种美越是发展，就越不容易为肉眼所见。大白天里暗下来的天

球，就象诗人的虹膜或眼睑的闭合[narrowing]，此时浪漫主义诗人沉浸在陶醉和狂喜中，就象世俗的心灵在看到了永恒、绝对的美时昏过去一样。这种情况雪莱在另外的场合曾比拟成烧得通红的煤块变冷失去了颜色。"现在比以往任何时刻都更值得我们去死"；"不朽的鸟儿，你是生来注定不死的"。尘世的白日将尽之时，正是云雀欢乐的时辰开始之时，这种情况好比是：黑夜降临后人们肉眼再也看不到自然的美景，但为了对其进行反思，人们却开始在心灵深处对这些美景进行回味。本诗语法上的紊乱恰能很适当地表达出它的主题。[1]

艾略特先生反对雪莱的另一个问题也可作同样的解释：

The world's great age begins anew,
The golden years return,
The earth doth like a snake renow
Her winter weeds outworn;
Heaven smiles, and faitbs and empires gleam
Like wrecks of a dissolving dream.

(*Hellas.*)

世界的伟大纪元重新开始，
金色的年月已经复回，
大地更换了一冬的败草枯枝，
象蜕了老皮的蛇身又有了光辉。

① 似乎用不着说明有什么"语法混乱"；"sphere"可简单地当作启明星。不过我认为本例显示了从一个明喻不自然地转到另一明喻的过程有可能产生这种类型的朦胧。

上苍的微笑，宗教与帝权的神光，
都象一场梦的破碎。

（《希腊》）

艾略特先生说蛇并不“renew”[更换，弄成新的]，它们蜕去不要的旧皮，也并不是在冬末蜕皮，还说任何十七世纪的诗人都会很清楚地知道这点。“weeds”的意思既是“服装”——尤其是寡妇的衣裳，象又老又干的蛇皮；又是“植被、草类”，尤其是那些熬得住寒冬的低等顽强的植物，直到春天长出鲜嫩的花草。显然，这个双关语诗行的第二部分才解释了毫无诗意的自然历史进程；蛇作为闪光讲，作为丰美多产以及大地之灵的古老象征，作为促使一切变得干枯不育的因素，就是与这些意义相关的了。[①]我欣然同意艾略特先生那时所说的，这些意义的确统一不起来，而是诗人仓促地重叠在一起，但这毕竟是一种双关法，几乎是奇喻。同时，诗人的思想显得很紊乱，损害了抒情的简洁发展；但尽管这种紊乱能被解释，也不能由此而认为它有道理；很明显，如果我们对这类和下面一类朦胧抱有强烈嗜好，就会把很糟的诗作也看成佳品并取得乐趣。

只要一种朦胧体现了作者想要表达的错综复杂、精致微妙、内容丰富的思想，或只要它是作者灵机一动用来马上说出读者已经理解的事物，它就应受到我们的重视。我们几乎可以认为，不采用它，作者就不能有效地表达自己的思想。而在诗歌里，它

① 蛇的新皮发出熠熠光泽；旧皮虽毫无光泽，却似乎被比拟成信念和帝权（由于两者皆倒败）。或者，它们是不是被看成在新春发芽冒出的生命短暂的东西？我想这是紊乱中的很有趣的一点。

则是诗人非用不可的手法。朦胧若有如下弊端则可失去我们对它的尊重：它之所以形成，只是因为作者思想空洞、单薄又不明确；它毫无必要地将所处理的材料搞得晦涩暧昧又不能将我们讨论的那些附带的目的更好表达出来；或者，它没有把段落有趣点高度集中起来，所以，如果读者不能理解诗人混乱的思想，而且觉得整个材料前言不达后语，这种所谓朦胧就仅仅只能是诗人写作时心中无数而临时用来应付一下的手段了。雪莱的《云雀颂》里包含的思想对雪莱本人来说是明确的，实际上是引起诗人激动的主要因素（这种激动被他用诗的语言传达出来），但假如这些思想要公开出来，诗人只得外加解释，同时还得把它们保存在自己的意识中。这里的问题在于如何选择正确的焦点。在现代诗歌中，每当作者所想到的东西十分庞杂，要选出合适的来又十分困难时，往往出现这种朦胧的最高级的形式，也正是在这种情况下，朦胧在现代诗歌中遭到了最大的误用。

雪莱运用的那种“自我织人”式的明喻可被看成过渡性明喻的一个走向极端的例子，那是当他不能很快想到一个比喻时，他就把所写的事物比喻成比它自身更朦胧、更抽象的概念，或指出它就是它自己，或说它自我证明着自己。

With mighty whirl the multitudinous orb
Grinds the bright brook into an azure mist
Of elemental subtlety, like light.

(*Prometheus Unbound*, *iv.*)

巨大的天体用旋转的强力
把清澈的小溪抛成蓝色的雾气，

带着太自然的微妙，象光。

（《解放的普罗米修斯》第四章）

诗人观察到的东西极为高深宏大，超凡脱俗，所以它可以比成以它为物质基础的纯精神本质 [Pure form]。

Like to a child o'erwearied with sweet toil…
The spirit of the earth is laid asleep,
And you can see its little lips are moving
Within the changing light of their own smiles
Like one who talks of what he loves in dream.

(*Ibid.*)

象小孩在玩累后感到倦意，
大地的精神在梦中喃喃细语。
你能看到它的小嘴唇在颤动，
那微笑放射出不断变化的光，
象睡梦中的人倾诉情之所衷。

（同上）

最后一个比较只是陈述他自己是谁。

So came a chariot in the silent storm
Of its own rushing splendour…
me sweetest flowers delayed. not long…
Me , not the phantom of that early Form
Which moved upon its motion…

(*The Triumph of Life.*)

于是在无声的风暴中驰来一架战车，
带着所向无敌、飞奔向前的气魄……
最美的花儿也不能使我留连……
我不再是先前那具幻影，
乘着冥河的歌声四处游荡……

（《生命的胜利》）

"Form"［形体］是用自己来说明自己，自己说明自身的合理性，正象上帝用自己的存在来证明自己。诗歌若要把自己的目标偶像化，自然赋与目标以神性，但这样作就破坏了明喻，或使明喻不能完成它更严肃的职能。雪莱很少认识到两种事物作比较会产生的巨大好处，因此他常常被某一事物弄得激动不安而又束手无策。而且，使他激动的事物往往又只是一个概念，它本身既无行动又无行动的背景。但是，即使他只有象这种"短循回线路"的比较方法作为自己的有限的手段，他也能造出奇迹。

And others mournfully within the gloom
Of their own shadow walked, and called it death.

(*Ibid.*)

别的人悲哀地行走在
他们自己的阴影里，并称它为死亡。

（同上）

对这两行诗句的看法，还是依我上面所说的标准，即作者写作时"心中没有同时抓住所有的思想"。任何侥幸取得的含混都可以包括在这里而，每当我们细细玩味手头的材料时就会感到这

种情况。莎士比亚的“Ariachne”（取于莎剧《特罗拉斯》第五幕第四场）代表“Arachne”和“Ariadne”这两个人名的缩合，就是极精彩的例子。

I saw fair Chloris walk alone
When feathered rain came softly down,
Like Jove descending from his tower
To court her in a silver shower.

(*Anon.*, *Oxford Book.*)

我看到迷人的克罗利丝独自行走，
羽毛般的雪片轻柔地落下，
象丘比特从他的塔顶下到地面，
为了娶她，而化成一阵银色的雪花。

（《牛津英诗选》）

显然克罗利丝[Chloris]自己并不是在囚禁达娜依[Danae]的塔楼里。因为她走在外面雪地里；同时，“塔”者，十足的男性属性也；并且，还总得有什么东西，雪才得以从它的位置处往下落去。“tower”[塔]就可能是用来比喻木星或主神的，这使得读者会想起该故事本身。这样一来，“shower”[倾泻下来的东西]便不是金而是银了。这样就有一种平易、谦恭的亲切气氛；毕竟我们不能不承认，后者并不比前者差。由于雪是羽毛状，就把另一神话也引进这个典故了；她既可以是丽达也可以是达那依。所有这些会被弗洛伊德派称作“转移”；作为心理学上而不是语言上的问题后，这种手法显得根源更深、基调更晦

暗，更不容易为人感觉到。难怪十九世纪的诗人对它如获至宝。

下面一个奇怪又有意思的例子，把一种我认为是有意造成的双关看成偶然现象，而且它把诗人的奇喻包容不下的东西毫无秩序却又悦人耳目地堆砌在一起：

The Rose was sick and smiling died;
And, being to be sanctified,
About the bed there sighing stood.
The sweet and flowery sisterhood:
Some hung the head, while some did bring,
To wash her, water from the spring.

(Herrick, *The Funeral Rites of the Rose.*)

一朵玫瑰正奄奄一息，微笑着死去，
她就要取得逝者的神圣荣誉；
病床四周围着她的花儿姊妹，
有的长吁短叹，有的垂头洒泪，
另外一些则取来清泉甘露，
让亡去的妹妹在泉水中沐浴。

（赫利克：《玫瑰的挽歌》）

这里，玫瑰花和宫女的比较很缺乏细节，她们从"spring"（泉；春）取水只是因为那是可取水的一个鲜美的牧场似的地方。但是背景上"spring"也是春天；她们从春天——一年之晨取得朝露；她们由于自身是春之花便用自己的新鲜的露水洗涤她；因而她们实则已先于她而死，对这一切早有体会；如果"water"

[水] 是露，则是她们在用自己的泪水为她沐浴。

这一层意思体现得不连贯、不自然，因为赫利克几乎是怕触摸如此娇弱的生灵。他只能作一个高尚无私的君子，用轻轻一触的方式来观察她们；他只能在这些缥缈隐约、珍藏心底、朦胧不定、不明说而只暗示的假想中满足自己，设想自己捕获到了难以得到的东西。

史文朋[Swinburne]把第五种类型的朦胧当中这种延伸类别用于一种相互比较（不是第三类中的那种相互比较）。这种比较对所比的双方事物都不感兴趣；史文朋只利用两者之间的联系来为读者描述他心中本有的联想。相比较的双方的各种成分混合在一起，似乎同属一个整体陈述，这个陈述是不可分解的，而是用来传达一种情调的。

Night falls like fire; the heavy lights run low,
And as they drop, my blood and body so
Shake as the flame shakes, full of days and hours
That sleep not neither weep they as they go.

Ah yet would God this flesh of mine might be
Where air might wash and long leaves cover me,
Where tides of grass break into foam of flowers,
Or where the wind's feet shine along the sea.

(*Laus Veneris.*)

夜似火落下，沉重的夕阳倾泻余辉，
我的血肉之躯也随着落日西垂，

开始火焰般燃烧，火苗般抖动，
每日每时，既无睡意，也无眼泪。

呵上帝，把我放到一个地方安息，
那里，空气洗净肉体，草叶遮盖身躯，
那里，鲜花似浪，有片片起伏的草地，
那里，沿着海岩，阳光明媚，微风徐徐。

（《罗斯·维尼雷斯》）

"夜的降临似光的降落"；地平线上太阳变得深红，成为快燃尽的火球；白日将尽，火越往下越更炽热，整个天穹上的热量都给带下来（仿佛屋顶压下来），并紧压着我的太阳穴。但是当火焰抖动时我的注意力转到一盏灯，室内的维多利亚式烛灯更旺、室内更闷热、更封闭、更使头痛病人和身心交瘁者不能忍受，鼓风器得从此不停运转。成者，火焰可以是象征着蜡烛，它融化而淌在烛台上，在最后的挣扎之后熄灭而发出焦味，烛心上下跳动，乱抖，象头痛时感到血管一跳一跳的难受，使人要昏晕过去；烛光最后熄灭时在墙上投下跳动不定、使人惊惧的阴影。"full"［满，充分］是因为它已经了结了自己一生，因为在它的抖动中它象是在计量一分一秒；对一个卧病在床，凝神注视烛光的人来说，此时一分钟也长于一小时。没有睡眠也没有哭泣是因为：①诗人有失眠症，过度动情而哭不出来；②烛光与他的哭和即将来临的死亡之睡形成了对比，前者对后者一点也不表同情；③诗所讲的故事使这种语气得以固定，形成一种人性常态以外的永恒性，这里眼泪毫无意义，甚至连死亡的平静也

得不到。[1]

在下一节中，空气［air］似水，能够洗［might wash］，而且叶子象大海或坟墓一样可以覆盖［leaves might cover］；然后通过直接暗示将"草和花"比成了波浪，然后"Wind's feet shining along the sea"［风脚沿着海边闪光］并把浪峰染成雪白，这种情形又反过来被比成了花和草。如果将这看成是隐藏的暗示，则又可以说这种情形被比成了许多长满青草的起伏的小土堆，其上立有白色墓碑。在史文朋的诗中，海洋与陆地一起分享着温柔而伟大的母亲的身分，但海洋比陆地清澈、新鲜、也有着更确定的死亡。读者也切不可忘记那位向人们传递上帝吉兆的神的"feet"［脚］——在山峦上这双脚何等美！

当史文朋写作顺手时他的诗既充实又直接，不能说这些诗句表明作者只对音响感兴趣，或只是文字韵律的拼凑[2]。或许，我们能说，他认为重要的是保持诗的肌质［texture］在读者身上产生的效果，而不是在具体例子中把意义和联想的和谐体现出来。但是，从诗歌文字意义而不从舞台意义上说，这种着了迷似的超脱态度是一种有力的戏剧性武器。在《罗斯·维尼雷斯》中，丹霍塞尔［Tannhauser］面对教皇时产生了如下各种冲动：他需求帮助，感到无望，印象中总觉得听到了仁慈的话（好象他知道事情应该如此，或好象他后来听说了那奇迹，或只是读者知道发生了奇迹），又总觉得教皇也许没有说过仁慈的话。"我记得听见他告诉我的，说当枝头发出嫩芽后再来乞求慈

---

① 第一段诗节当然恰好适合这一章，第二节才为史文朋的相互比较法提供了正面例子。

② 史氏的诗因其一反维多利亚诗的传统，不求意义的明确或丰富，只求形式和音韵的新颖，故许多人认为他只注重声音。——译注

悲，"但随后他又产生了更进一层的失望，这种失望为他的从未听到过奇迹这一戏剧性偶然事件作了解释："即使枝头发芽又怎么呢？要我改变天性可太难以想象了（如果我果真能改变天性，得到了慈悲又怎样？）"——以上所有这些念头，它们在作者头脑中的混乱秩序，是由写作技巧本身暗示出的，然后作为整体被读者感受到。

在《卡里顿的阿塔兰达》[Atalanta in Calydon] 的有名的合唱中，就有这一技巧的一种运用模式（指其简朴和有效）：

Time with a gift of tears
Grief with a glass that ran.
时刻，赋与流泪的能力
哀伤，有流水的玻璃杯

表面上这好象是一个事物的两方面，只是属性给搅混了；实际上这是水钟和泪瓶（一种专门盛哀悼者眼泪的小瓶——译注）之间的相互比较。

一般人毅然将史文朋的诗看成是纯声音的典型，没有条理分明的内容。从技术上看，他的作品充满这种相互融汇又相互对比的回忆，并要求读者能理解这些混杂的回忆；从内容上看，他的敏锐属于思维类型，发自对事物进行分析的过程。比如，他对性虐待狂和正常性生活之间的关系所持的观点，无论是否现实，总是通过对比方式摆在读者面前，仿佛他是用高度思维的方法才达到对事物的理解的。由于他的读者一般都尽量避免分析他的作品，所以我几乎可以引用

All shrines that were vestal are flameless,
But flame has not fallen from this

(*Dolores*.)

所有贡奉处女的神龛都没有火焰，
但火焰没有从这儿落下

（《达罗利斯》）

来作一种淡化双关的例子；虽然它本身确确实实是真资格的玄学派的奇喻。

所以我相信，晚近的英诗充满了这种淡化奇喻和朦胧。我指的是，读者必须知道，如果那种表明了某种联系的双关手法已经由作者在当初写作时就体现在文句中，这个双关语现在会是个什么样子；另外，读者还必须使自己习惯于诗歌中的奇喻。这样，虽然实际上这个奇喻并没有作出来，读者触感到它是作品的基本元素，感到它可以解释诗歌表面上的紊乱。同理，这样的诗歌常常暗示一种思考的方向或观念之间的联系，这是通过从一种淡化双关过渡到另一种而实现的。十九世纪晚期的诗歌把这种微妙精巧的手法滥用到了陈腐的程度，而人们觉得这种手法有效只是因为知道它有着那种传统，但诗人这样滥用的结果正是在摧毁着它所依赖的传统。

但是，历史地说，在这方面，即使十九世纪的技巧真的取得了成功，而且由此可以说它一定程度上是挖掘出土的腐烂的玄学派传统，我们还是不能认为除此之外没有别的办法来理解这种技巧。有人可能从我的话得出这样一个看法：只有对英诗的历史谙熟的人才能欣赏雪莱。这就全错了。而且，还因为另外一些原因，要正确地得出这类看法并不容易，也很难断定这

种手法有什么效果；如果持这种看法，也不能显示这种效果的重要性；我只能希望，我最后所举的例子将证明，这种技巧是讲得通的，有一定道理的。然而，要使人受到启发，就要用历史观点去对待这一事物，并说明晚些的玄学派诗人是怎样认为这种奇喻是正当的，说明他们是怎样磨钝了奇喻的锋芒，直到他们写的东西象十九世纪的诗作。

有一类思维的联想，因为在某处被结晶成双关语而获得了力量；于是马维尔关于查理一世的诗句

> He nothing common did or mean
> Upon that memorable scene;
> But with his keener eye
> The Axes edge did try;
>
> (*Horatian Ode.*)

> 他不作平庸卑劣的事情
> 在那值得纪念的场景；
> 但他以比斧锋更锐利
> 的目光试过斧锋；
>
> (《贺拉斯颂》)

好象是正想起了拉丁词“acies”（“视力”和“利刃”之意)。克拉索关于圣母圣子［Virgin and Child］的诗句

> She'gainst those Mother—Diamonds tryes
> The points of her young Eagles'Eyes,

她用手试了试那些大颗钻石
看她的鹰眼是否锐利，

也可能有赖于同样的联想，但由于单词“axe”[斧]未被使用，这种依赖便不明显了。我们可以认为，诗产生出的结果与这个词无关，不管读者是否懂这个词，也不管他是否确信有这样一个词。但即使如此，这种诗有赖于读者去联想，联想产生这个词，这个词又加强了这种联想。

当一个词在诗中发生意义上的紧缩时，就会产生一种类似上面的情形：

[a successful lover is happy]
But soon those Flames do lose their light
Like Meteors of a Summer's night.
Nor can they to that region climb
To make impression upon Time.

(Marvell, *The Unfortunate Lover.*)

[成功的恋爱者是幸福的]
但是不久那情火失去明亮，
象流星消失在夏天的晚上。
它也永远升不上那个领域，
给时间烙上它自己的印章。

(马维尔《不幸的恋人》)

“impression” 意思是突击、陨星，夜空的不祥，以及现代意义“让时间注意到它们并尊重它们。”这样，这个词原先是双关意，

而现在象是个淡化的奇喻，平淡无趣又令人困惑不解，不过晚些的风尚已使我们对它见惯不惊。这一点是颇有趣的，因为它暗示出这是语言本身的变化，是语言朦胧性的局限，由此而产生了后来的文风；诗自然而然被人们用另一种不同的方式进行理解。我指出如下情形不是出于想当然：在单词已改变后，人们虽然用与过去不同的方式来读诗，但实质与从前无异。现在某种程度上你得自己发明"impression"的辅助意义，不过这不是做不到的。"时间是寓于最高天庭的柏拉图式观念，而流星只能抵达天的最低处；同样，爱情的火焰虽被认为神圣如天庭，却不能从天庭取得不朽和对命运的统治权；尽管爱火有神圣属性，好象它应该有这种不朽性和统治权，好象许多人认为它应该有这种可能，实际上是不可能的。""climb"及其上下文把"攻击"的意义加在"impression"上；失去的是智慧，以及可以变成智慧的勇气；这勇气的产生是因为诗中提到"流星"。当然，这勇气一直隐藏在整首诗的背景里，它无助于言之成理的句法结构。

当诗中存在着某种暗指，而所指的东西不为读者所了解，但诗人仍然能让读者懂得全诗——做到这一点是需要极高的技巧的。因此，许多诗的构思都被当作淡化奇喻，虽然这些构思本身足以显示出来，如下引文可作为这方面最简单的例子：

The brotherless Heliades
Melt in such amber tears as these.

(Marvell, *The Nymph Complaining.*)

没有兄弟的赫利雅蒂丝
溶化在这琥珀般的泪池里。

（马维尔《诉怨的少女》）

如果你象我一样记不起他们的兄弟是谁，又回头去查看一番，那么诗意大减；诗中所缺少的神话是暗示出来的。正因为这样，诗的写作才有这么重要的平衡要求，不象人们假设的有赖于注释。在你查出了“Heliades”之后新的事情已经发生：这两行对韵句已得到解释。马维尔引用了一个典故，而且引得恰当：这一点很重要，只有你确信此典故你才有那种感受，感到象这样来欣赏自然是巧妙的，敏感的，有修养的。如果你先设想、或已经发现是马维尔编造了这个神话，这两行对韵句还是可以欣赏，只是形势不一样了。比如，你会要求兄弟与眼下的事更有关联。利里［Lyly］经常为了写作风格的方便而顺手发明一些寓言式的兽类，正因为读者绝不相信是真，他的作品才有一种稚气、说教、精雅的风味。这种写作方式当然是正当的，合乎礼貌的（以一种奇特方式来合乎礼貌），因为它把读者当作学问的主人，而不是以咄咄逼人的口气命令读者应该去了解什么。更确切地说，这是一种口头交流和散文的技巧，用来使读者看一遍就明白其内容，所有与兽有关的东西都必须立即说出来，因为从它的本质看，我们不可能再找出什么与兽相关的东西。但我们从一个其用典可以信任的作家那里期待的，是这样一种用典方式：给研究带来益处，提供含意丰富的明喻以及（至少）第一类朦胧。

这儿我已经建议了几种方法，用这些方法可将诗的奇喻变得更加朦胧。现在我将考虑选自马维尔的几个朦胧奇喻，它们甚至达不到玄学派诗人自己订的精确标准。我还将试图解释它们的效果为什么这么好。我有个困难，就是：我必须假定它们是奇特的，而事实上由于英语文学的历史状况，对一个现代读

者来说，这些朦胧奇喻比起产生它们的文风，总还更正常些。所以我还必须证明，接近十九世纪的“单纯”的诗作，虽然没有多么特殊的结构，虽然好象在说“简单”的东西，实际上比正常的玄学派构思更复杂。马维尔很适合于我的企图；他虽是玄学派诗人，却没有忘记伊丽莎白时代的人；他感受到多种影响。我们可以从他的诗中看到奇喻开始走下坡路。下面诗句引自《赫斯丁爵爷的哀歌》：

> The gods themselves cannot their Joy conceal
> But draw their Veils, and their pure Beams reveal:
> Only they drooping Hymeneus note,
> Who for sad *Purple*, tears his *Saffron* coat,
> And trails his Torches through the Starry Hall
> Reversed, at his Darling's Funeral.
> 众神都按捺不住喜气洋洋，
> 揭开了面纱，投放出纯洁的光；
> 只有海门低头叹息，
> 撕去红袍，穿上丧衣，
> 拖着火炬在星空中走了一遭，
> 又转回来，为其爱子哀悼。

从这些句子中洋溢出来的是一种直接、明显的美；年轻人在他新婚前夕死去；夜已降临。显然，这是通过对某种哀悼仪式和天相的比较而传达给读者的。这种比较的语气还没有体现出来就压下去了。我们得到的不是马维尔最擅长的敏锐的奇喻，面是本来该安置在一起、却溢了出来、只松散地组成了一种哀愁

的各种成分；作者好象要说一些很带神性启示并使人深信不疑的话，但我们想不出是什么；但作者却使我们心中的不满足感得到了缓和。

将马维尔看作一个玄学派诗人，但又看不出他的方式中藏有玄学诗人那种特殊的精确，这就使读者觉得以上选的诗节属于浪漫主义复活时代的作品。但如果把他看作是密尔顿的信徒，则他这首诗又有着确定的形象："saffron"是婚礼中的主色，"purple"是丧服的颜色；寓言角色"Hymen"在完成一件简单的象征性举动(尽管他身上堆砌着陈腔老调的形容词)；也不再有必要去把头两行解释成"夜降临，星星出现"，众神出现在关于它们自己的故事里。无疑，密尔顿或斯宾塞都会出于各种理由而力图使那些形容词更美，本来寓言本身就足以为人们提供想象，而诗人为了添加言外之意给寓言加上这么些词藻，反而使诗显得散而无力了。我们没有必要（除非我们想看到一种奇喻）好奇地想知道海门作为一颗星是否重要，或那时他是否就是太阳；也无必要想知道如何证明这一点，甚至无必要记起海门即使未被死亡的阴影罩住时也是在黄昏的怀抱之中并只能坐等黑夜降临。但是又有一种可能，我们更容易觉得马维尔是在描绘旷野里他独赏日落时所得的印象，而不是一个具体设想出的神话角色。总之，我们有理由感到，他用这种草率的、不合情理的方式所描绘的东西是在精细的观察后才实现的，因为想一想吧，金黄色可以变深变浓成为紫色，而下面黑色地平线上有零星红色的光。这样一来，就会感到上面的诗行有着一种奇怪的、微妙难测的朦胧含义，其原因正在于这些诗句同时带有三种不同的文学习俗。

只有海门低头叹息，

撕去红袍，穿上丧衣，

不管他是谁，我们总带着困惑和想象来看待他，象看陌生人和外部世界一样；我们必须耐心注视他的奇特举动，并任随我们想象时所得到的解释。"only"［仅；唯；只］从本寓言角度讲意为"使众神不快乐的唯一事情"；但从研究自然的角度讲则意为"只有那些最亮的星星（虽还未完全露面）"能在那儿观看［note］夜落的庄严。下一行把活跃的动词"tears"［撕］与哭泣的"tears"［泪水］作对比（这儿两个词读音相同，日落的"ceats"即外衣是由它的"tears"即泪水形成的）；还与"drooping"［下垂］的不活跃的哀伤作对比；与这位神话角色的礼仪尊严作对比；还与天空中颜色慢慢改变并延至远处的情况作对比。如果众星星看到的"Saffron"［郁金红］和"purple"［紫］真是日落的颜色（我们可以这样猜测），我们就会想到太阳运行的规律：降落了，但还会再次上升，从而就会得到一种镇定的感觉；一想到秩序，或想到主角在死亡中复活，心中也会感到镇静。

拖着火炬在星空中走了一遭，

又转回来，为他的爱子哀悼。

海门可能常常拖着火炬走，这次他照样壮观地走一圈后又转回来；或者，他听到青年死去的消息后，可能颓丧地把火炬拖在身后而无力举起，火炬已熄灭，不能发挥作用。在这两种情况中火炬都应看作与日落相关，看作是高悬天空的星星那样的东

西，否则，当人们发现结果它们真是不同的东西时，就不会大惊小怪了。一旦把火炬倒置[reversed]，火就会熄，会冒烟，最后消耗尽自己；这样，它一点也不象完美永恒的"star"[星]了；我们看到它们在天上，自己也就体会到自由，同时感受到日落的亲切，我们就可以无拘无束，飘然飞向高高的天空。①

我觉得有必要表示歉意或加以解释，说明我为什么把如此异想天开的分析法施加在如此显而易见、并非诗人绞尽脑汁炮制出的诗句上——事实上这些诗句还是诗人早期所写的，而且是漫不经意写出来的。我的看法是：恰恰在这种情形里，当作者思想深处有一种精致而明确的技巧，而让它出现在首先不经意想到的混乱中时；当他心中有各种各样打算用于某处的暗喻时；当取得的效果很难为读者理解但有一种浓烈的诗意时；当读看仅仅好奇地想知道它的意思，它就马上在读者心里扎下根而读者并不想去问为什么时——正是在这样的情形里，我们最有可能找到第五种类型的朦胧，最需要它来作解释。

在马维尔的一首名为"Eyes and Tears"[《眼睛和眼泪》]的诗中，有一种与此类似的效果；②这种效果也是通过把玄学派奇喻弄朦胧后造成的。赫斯丁爵爷的哀歌属于密尔顿的世界，而下面的诗是精致完美的奇喻，所以，在这里，要解诗中之谜，无疑得从学派诗人的观点出发。

① 第二版里我砍去了两页这种分析，的确，我感到整章都是一派拉杂无序的东西。但似乎不用这种啰嗦写法就不能令人信服地说清论点。

② 我现在认为，这个例子是自作聪明以为发现了什么，实则只看到水中月——不是在我分析的详尽方面，而是在以为它们朦胧了诗人的奇喻上。不过有一点我认为倒是真的：这些诗行很容易得到那些认为诗人的奇喻只是古怪东西的十九世纪批评家的欣赏。

How wisely Nature did decree,
Wite the same Eyes to weep and see.
That, having viewed the object vain,
They might be ready to complain.

And, since the Self—deluding Sight
In a false Angle takes each hight;
These tears that better measure all,
Like wat'ry Lines and Plummets fall.

大自然的决定真是聪明,
它规定一双眼同时去看,去流泪,
看尽了人世的浮华虚荣,
这双眼就会抱怨和失悔。

既然这自我欺骗的视觉
从错误的角度来观察周围,
那更能明察真相的眼泪,
怎能不长如江河,重如铅锤?

正是在诸如此类的诗句中我们发现:

What in the World most fair appears,
Yea, even Laughter, turns to tears;
And all the Jewels which we prize
Melt in these pendants of the Eyes.

世上有什么东西美好如意？
欢乐的笑声也终会变成泪水长流；
所有我们珍爱的珠玉
也会在眼泪中化为乌有。

这里，我们主要的印象绝不是诗句各部分显得匀称贴切，而是“各零件相互不配套”；但由于这些诗句带着一种典雅的、已达目的的姿态而“装作若无其事”，读者的思想给弄懵了，困惑了，进入一种沉思反省状态，从而，第二组对韵句深深刻在脑子里。珠玉作为美好如意的东西之典型，作为眼光所欲求的东西，就有明确含义了；但是，为什么珠玉会溶入眼的分泌物，又是怎样溶入的？这个漂亮的奇喻的确切性我们突然感到失去了，但又不能说是本诗的失败；相反，那些诗行突然显得更严肃、更有普遍性了。

“Melt in” 可意为“与眼泪相比一文不值”或“被眼泪弄得一文不值”或“溶进去，自己也变成眼泪”或“被眼泪所溶，所以过去属于它们的价值由眼泪取代而且就寓于眼泪之中。”由此，泪这个词在两方面变得重要，一是包含了珠宝的价值（是克利奥佩屈娜的世界所独有的珠宝，性质上属于醉生梦死），二是作为一种最强的溶剂，能溶解珠宝（是炼金术和魔法师的物品）。“which” 在这儿比 “that” 更能暗示出，并不是所有珠宝都被珍爱，只是那些受珍爱的珠宝才溶入或溶解成了眼泪。由此，“jewels” [珠] 发挥了极好的作用，但它还有一个独立的作用：它暗示出它是 “eyes” [眼睛]，尤其是一个恋爱中女人的闪光的眼睛，那眼睛就是珠子。我们从这个词得到提示，如

果眼不是珠宝，为什么附有悬吊物？还有，当眼睛充满泪珠时最明亮，这泪水表示快乐，而不是只会流淌；不过诗人说，它还是将从珠玉那儿落下，变成哀愁，变成“pendents”[下落物，即泪]。

这样，我们现在为“melt in”找到了更多的意思：“看到这眼睛溶成泪水——世界就是这样，一切珠宝溶为乌有，成为一文不值的石头”或者“看到从她眼中流出的这些泪水溶化成、变成清水，我们也就是看到尘世的一切俗物的价值都要消失”或“她的眼睛是柔和的珠玉，但这样的珠玉要溶化；泪水会流下，变成失望。”

我们可能注意到，我们珍爱的珠玉被设想成眼睛更容易，因为，如果它们不是眼睛，我们就会觉得，这组对韵句最显著的意思是：“我们珍爱的珠玉”这句话太不真实。

> that jewel in your ear…
> Shall last to be a precious stone
> When all your world of beauty's gone,
>
> (Carew.)
>
> 你耳朵上的那颗宝石……
> 最珍贵之物，永远伴着你，
> 即使当你所有的美都消失，
>
> （卡鲁）

这几行诗不仅说出了事实，还表达了这类情况下的人之常情；对韵句的运用弥补了诗行中缺少的机巧，原因是它引起读者注意它的矛盾法则。但这种对读者注意力的要求之所以有道理，是

因为诗包含了许多真正的奇喻素材，只是它们暗藏着，挤在一起含糊不明。

读者也许可以表示异议，认为诗人不能希望读者自己去构思、设想一番，认为象我这样当读者，自己去构思和设想，就是我自己在作诗了。但实情并非如此，我一直只是在引用；这些诗所期待于读者的是对关于泪的各种奇喻作出广泛的联想。

也许，本例中包含的诗的奇喻被我言过其实；关于赫斯丁爵爷那首，我认为主题并不简单，而在此例中，关于宝石溶于眼泪的想法是够敏锐的，很能表达感情。但是，即使你把它看成一个简单、成功的构思，它背后却汇有众多的联想，以不同的方式发挥作用，而且几乎和主要构思一样强大有力，甚而有将主要构思从读者心中逐出的威胁，或至少使它屈居次位。马维尔得到他的同时代人和十九世纪的人赞美；我们可以猜想，这是由于他们可以用不同的方式去理解他的作品。如果说先前选自马维尔的例子只是这种奇喻的开始，那么，这儿就是它的最后和最成熟丰美的状态，果皮已变得很薄，表皮紧胀，里面的种子快要爆出来。到了本章最末的例子，就已经是果酱了。

这种区别在这个例子和末章的例子（如邓恩的《临别辞》）之间也许显得不清楚。邓的诗中读者勿需考虑别的而只管接受一种构思，需要找出的朦胧也只是从这种构思本身推导出来，即能解释这种构思暗示的比较，又能得到证明这些解释的判断。我把这种结果归为第四类朦胧，因为语言上的朦胧暗示了判断的有条不紊的复杂性。这里，奇喻只是整体效果中的一个因素，可能只是保持效果整体性并使它显得合情合理的一种门面装饰。要找到朦胧，就要在单词本身之间的相互反应中去寻找（这种反应多少是有些混乱的），所以我把它作为一种有一定效果的紊

乱而列入第五类朦胧。

沃亨 [Vaughan] 作为赫尔伯特 [Herbert] 的信徒、华滋华斯的先驱，自然以同样方式运用这种由奇喻逐渐弱化成暗示的手法，用这种由奇喻逐渐弱化成为一种更含混、更唤起想象和知觉的吸引读者的手段。下面四行自然崇拜诗句既是聪颖的表现又是对自然的研究：

So hills and valleys into singing break;
And though poor stones have neither speech nor tongue,
While active winds and streams both run and speak,
Yet stones are deep in admiration.

(*The Bird.*)

于是山峦、河谷迸发出歌声；
虽然可怜的石头既无舌头也无噪音，
当欢快的风儿和小溪在奔跑、交谈时，
石头在沉思中赞美它们，并暗暗欢心。

(《鸟》)

舌头由于比成了言语，它和跑配对似乎不是以它们的意义而是以发音决定；直到人们记起舌头可以 "run on" [说个不停；奔跑]，而且溪流有舌头，因为它在奔跑。这是通过这种单词的回声——上一世纪的批评家会看成属纯声论的问题——读者会感到有一种淡化双关。"deep" [深、沉] 可指沉默，也可指泥土下的硬石头；所以，本诗就整体而言，一方面是关于石头的一般意义上的奇喻（石头被作为四大要素之一）；另一方面是唤起联想的描绘，它使人想起山坡上滚下的圆石，突然发现下面是悬

岩，正死一般无声地等着它滚落下去，因而吓得目瞪口呆。

Put on，put on，your best array，
Let the joyed road make holiday，
And flowers，that into hills do stray，
Or secret groves，keep the highway.

(*Palm Sunday.*)

穿上，快穿上你最好的衣裳，
让欢乐的大路充满节日的喜气洋洋，
让漫山遍野的花儿，
深处的丛林，都铺在大道上。

（《荣耀的礼拜日》）

大自然中被遗忘而隐退的那部分，在这个耶稣出现的日子，将要被带到市场的空地上去。一方面，有一种关于自然和宗教圣人之间的设想；另一方面，对基督的孤独的流浪又作了暗示性描绘：

Such was the bright world，on the first seventh day，
Before man brought forth sin，or sin decay…
When Heaven above them shined like molten glass
While all the planets did unclouded pass，
And springs，like dissolved pearls，their streams did pour，
Ne'er marred with floods，nor angered with a shower.

(*Ascension Day.*)

那是明亮的世界，在耶稣诞生第七天，

人还没犯下罪孽，罪过还未带来腐烂……
整个天空明澈如溶化的玻璃，
所有的星球还没有乌烟瘴气，
清泉象化成水的珍珠，涓涓流淌，
没有洪水淹没它，也无暴雨使它发狂。

（《基督升天节》）

一方面，这是一幅美化了的、引动美感的自然景观；另一方面，也许由于有类似屈莱顿［Dryden］的那种锣声似的音调（这种音调暗示一种更精确更醒目的解释），我们感到在人类还未犯下原罪时，宇宙的整个结构原理，如一个巨大的太阳系仪，又如环球的时钟，都在天上正常运转。沃亨［Vaughan］正是通过把赫尔伯特式奇喻弄朦胧，把它的力感去掉，才取得了这种虚幻但有力的暗示（象密尔顿的“双臂发动机”那种暗示一样）。

而且，在这最后一个例子中，诗的奇喻的多重性本来就在暗淡下去，现在它微微闪烁之后就全然消失了。约翰逊［Johnson］说：“诗人颤抖在意义的边沿。”

God's saints are shining lights; who stays
Here long must pass
O'er dark hills, swift streams, and steep ways
As smooth as glass.

(*'Joy of my life while left me here.'*)

圣徒是闪耀的光，久留此地，
他们必须越过
黑暗的山头、湍急的溪流、悬崖峭壁，

如履平地，毫无坎坷。

（《我被留此地时之欢乐》）

读者不会在心里把它们拆开，这是浪漫运动时期的技巧；黑发、流水、黄昏，都汇济在你心中，正如梦中常出现的那样，成为一种显然是直接的、感觉上的形象，但你又说不清它究竟是哪种意思。

第六章

第六种类型的朦胧发生于如下情况：一个陈述，尽管用了同义反复，用了语辞矛盾，用了文不对题手法，结果并未增加什么东西，所以读者不得不自己去发明一些说法，而读者想到的这种种说法又很可能相互冲突。我们已经讨论了具有直接意义的语辞矛盾的例子，这些说法现在可以归入这类例子；这样，根据钦定圣经译本［Authorized Version］，摩西［Moses］告诉基督："您一点也没有拯救你的子民"，但书上栏外注释里直接的翻译是："您拯救着，但没有拯救。"这可解释如下："虽然你说你要拯救"，或："无疑，从你的观点你一直在拯救着，但对我们似乎毫无意义"，或："我并不斗胆说你没有在拯救你的子民，但我还是困惑不解，觉得不能说你在拯救。"在希伯来文中，这大概是委婉的习语，不能恰当地归入第六类，因为其意义清清楚楚；这种技巧在一定意义上是实在的、活跃的，但它并不构成一种语辞矛盾。

然而，同一种类的语辞矛盾，作为笑话时便属于这类例子了，因为作者就是意在让读者觉得它们属此类。描写苏来加达布森外表形象的那一段是个很好的例子。

Zuleika was not strictly beautiful.

苏莱加不具有严格说来的美。

这句话可有如下解释：

“不要以为她是这么一般：不要设想你能很容易地想象出她象什么样”，或者“她大概不是那种你格外欣赏的少有的美”；这种方式开始是用来摹仿的，现在它使忌妒得到和解，想象得以展开，而实际上诗人又没有说什么(究竟什么是所谓严格的美?)可以让读者抓住漏子用来以后指责诗人。

Her eyes were a trifle large, and the
lashes longer than they need have been.

她的眼睛稍嫌大些，睫毛也过长一点。

由于读者不知道“trifle”究竟多小或多大，就不可确知自己会被她迷住还是吓住。读者会自言自语：“理论上讲，我认为这张脸长得不对，但别管我，朋友，别让我扫了你的兴。”她的眉毛不难看，我们还确知她的头发是卷曲的。读者又会想：“我总觉得这里面有一点太过分之外，不过你当然已被吸引了。”

The mouth was a mere replica of
Cupid's bow.

那嘴唇完全和丘比特的弓一样。

描述者变得性急了；在不是严格的美之后还用俗套的模型来塑

造她，未免欠妥。她的美稍露即逝，她的脸与常人无异只是更大些。这种赞美之辞由明显的低调上升到热烈但朦胧的歌颂：

No apple—tree, no wall of peaches, had not been robbed, nor any Tyrian rose—garden, for the glory of Miss Dobson's cheeks. Her neck was imitation—marble. Her hands and feet were of very mean proportions. She had no waist to speak of.

所有的苹果树、桃花林，泰雅[①]的玫瑰园，都被人们搜寻来比成达布森小姐双颊上的光彩。她的颈项是人造大理石，她的手和脚的比例极匀称。她的腰也无可指责。

第一句中的否定词使句子丰满，又显得作古正经，使读者想到"不，那些树没有……"；那些否定词还使句子有了恰恰相反的意义，成为暗藏的一个疑团，象意大利文或粗俗英文中的双重否定那样。当然，在第二句中，她的颈项只能摹仿大理石，但是不是在摹仿仿造的大理石？这个疑点使我们想起她早期优越如人造大理石的生活环境。还有，由于"mean"可意为中等、小或卑劣，由于一个腰身既是肉体又不是肉体，我们就怀疑最后两句的意思到底是"她的美独一无二，不需要传统的详细描写来证明"，还是"她身体的这几个部分并不值得提起"或"这些部分精致又时髦"？

一个表面主题的这种语辞矛盾显得很完全；因为作者要我们最后相信什么，这一点不清楚；但这并不能说是作者思想中有冲突。这种语辞矛盾使读者由表面主题转而去探求真正主题。

① Tyria，地中海沿岸一个古都。——译注

这个段落的主要“意义”，除了有包含在其幽默摹仿手法中的批评，还有“请相信我的话，我是在认真地谈话。”我希望举过此例之后，不用再因为把比尔波姆［Beerbohm］先生列为这类诗人而道歉了。

现在我将讨论一种我们有理由称之为语辞矛盾造成的两种朦胧，在表现特罗勒斯［Troilus］和克丽西德［Cressida］谈情说爱的一场中就有这种情况。但我暂时还只能用试探性口气说话，因为当读者能轻易地从一个句子中抽取出意义时，还认为句子结构没有什么意义就不妥了。这个事实可能是存在的，但并不重要。我还说过，读者应该意识到语辞矛盾的存在，如果这矛盾属于第六类朦胧，但在复杂的范例中，读者为了找到意义，他所感觉到的不是作者成功运用了语辞矛盾，而是作者的失算。这样，语辞矛盾可能深埋在背景里，不具有益于表达的单纯性。

克丽西德正是多少意识到她和特罗勒斯之间的差别，感到必须求得他的同情，她才以委身开始了爱的一幕；她早就想得到特，她故意摆架子不让他近身是“以防范他要霸道胡来”，她把他对自己的追求延长到他肯定要她为止，总之，她要尽力确保能得到他。她希望特也成为有思索，有头脑的人，不会愚蠢地用一成不变的观念指导生活，而是老练地周旋于几种观念之间。她不清楚自己说了多少话，或能说多少话。这使得她不知所措，对自己缺少质朴而感到羞愧，并天真地害怕自己是一直在企图占那个男人的便宜（她承认自己毫无办法又已经做错了事），而特却一直是高尚、多情、沉静，对她不解，只用英勇的忠诚回报她，而这忠诚很容易变成对她的蔑视。这种情形的产生是因为一般人心中有这样一个想法，相信一心指望的东西终

将得到。可怜的克，在她顺应时机不要原则的屈辱中，只能以生气动怒来多少领会一下怎样去蔑视。

TRO. What offends you Lady?
CRESS. Sir, mine owne company.
TRO. You cannot shun your selfe.
CRESS. Let me goe and try:
I have a kinde of selfe recides with you.
But an unkinde selfe, that it selfe will leave,
To be anothers foole. Where is my wit?
I would be gone: I speake I know not what.
TRO. Well know they what they speak, that speak so wisely.

(III. ii. 141)

特 什么使你不高兴，女士?
克 先生，是我自己使自己不快。
特 你无法回避自我。
克 让我试试看:
我有一个自我和你在一起,
但还有一个不善的自我，它要离去，
和另一个人厮混。我的理智在哪儿?
我要走了自己都不知道说了些什么。
特 会说这样聪明话的人知道自己说的什么。

(第三幕第二场141)

那些懂得说了些什么的人也是聪明人。我称这为语辞矛盾是基于如下看法：目前呆在此处的"Kinde of self"[那一种自己]也

就是那将要离开的"unkinde self"[那种不善的自己]，这个双关语算得是一个语辞矛盾，那两个关于走、离的陈述算得上另一个矛盾；还有第三个，那就是：她倒底是已经离开了自己，还是现在正想这样做？她可能是说："我能离开自己，既然我已这样做了；我的一部分已到你身边去了，这部分对不住我，因为它使我愚蠢地同你说话"，或者她可能是说："我给你的那个我心地不善，才居然忍心离开你，退而独处，然后又另寻新欢。"但是，我们也可以把这两个"selves"[自己]看成互不相同；这种似是而非的关键，是假设在一个表达统一性的术语中可找出不同解释。"我的一部分总是附着在你身上；但我还有个不善的'自己'，它不知道该怎么办，它此时要离开那个善的'自已'，去独自生活。"这就需要进一步解释"another's fool"。我认为她是感到"我的一部分已给了你，但我还有另一部分，我正反常地企图交出去；我一直想超过我平常慷慨的限度把自己交给你；我一直想得到超过你理智所能给与的亲密。"由此我们可得出："我有一个吝啬的自我，它想要变得慷慨，那就是去服侍另一个人——当我彻底委身于一个情人时"；或者，我们若记起了"fool"是在家里对丈夫或家务处处挑刺儿的角色，则又可想出如下解释："我身上的不善会被引发出来反对你，蔑视你。"

> Perchance my Lord, I shew more craft then love,
> And fell so roundly to a large confession,
> To Angle for your thoughts: but you are wise,
> Or else you love not: for to be wise and love,
> Exceedes mans might, that dwels with gods above.
> 或许，我的主儿，我显示的狡诈比爱更多，

> 我作了彻底的坦白，忏悔，
> 以图得到你的心。但你不乏聪慧，
> 或者你并不爱我：因为，又聪慧、又爱着，
> 不是凡人所能，只有天上神灵才会。

沿着第一例下来的这第二例，我称作语辞矛盾，因为，诗人为了显出对照的分量而作的综合概括，反而使对照失去特点。"要么你是明智的，要么你不爱，因为如果你明智就不可能爱。"两种说法之间有着一定差别，所以这种对照事实上合乎逻辑；如果一个人明智，我们知道他不爱，但如果他不爱，这并不能断定他是否明智。从逻辑上讲，"or else"的作用是"at any rato"[无论如何]；由于他的沉默，她的判断的概括力减弱了。但我们这样解释却缺乏说服力，因为那句话好象是在直说某事；也许我们可把"or else"理解为"in other words"[换句话说]，把其中的概括看成诗人认为两者是一回事。但既然实际上两者是被列为选择说法的，我们就不得不感到这个问题还有疑点，并对"love"[爱]和"wisdom"[明智]作双重解释。

"You are wise"[你是明智的]可解释为："在一种理论指导下你的爱是范围宽广的，自我钟情又自我漠视的（因为你充满自信）"，若责难中带着爱慕，则又可解释成"因为，你虽象我一样爱着，却不承认这点。""wise"意为"只有一个想法"，象人们谈到兽类的智慧，或意为"小心地显得这样，不受感情驱使"；或许也可解为"考虑太周详，意识不到你自己的两重性。""Love"[爱]是一种英勇无私，或毫无顾忌的激情。"Or else you love not"可解释为"如果你不明智地产生爱情，你一点也不会爱我，因为无人能做到既爱着又精明地拒绝承认自己的复杂

性。"还可以解释为"如果你不是仅仅出于慎重才沉默无语的，你不可能爱我，因为无人能够既爱着又头脑单纯；当你真正恋爱时，你不会英勇无私、头脑简单的。"假如这两个意思中任一个能在文中找得出，则两个意义同时存在于文中，因为没有理由认为两种意义只能这样分配而不能那样分配。她感到他一定很明智，总之在某方面很精明；她只要对比一下自己，自己和他谈话时表现出的愚蠢，就能感到这点。

下面这首莎翁的优美的歌曲，其逻辑结构的主体是一个对比："take, but bring"[拿去，但拿来]；这包含一种语辞矛盾；在"回报"一个吻这种思想里还有一个语辞矛盾：[①]

Take, oh take thy lips away,
  That so sweetly were forsworne,
And those eyes: the hreak of day
  Lights that doe mislead the Morne;
But my kisses bring againe,
          bring againe,
Seals of love, but seal'd in vaine,
          seal'd in vaine.

移开，呵，把你的嘴唇移开，
它们在温柔甜蜜中被抛弃，
还有那朝霞般的目光，别再向我投来，
它的光彩使大地误认旭日升起；

① 这首歌是唱给有壕沟围绕的庄园里的玛丽安娜的（《一报还一报》第四幕第一场），所以我猜想，抛弃情人者是个男性，而不是女性。

但是，把亲吻给我带回，

爱的印迹，徒劳打上的印迹，枉费心机。

由于他必须移开他的嘴唇，他已在她面前。她实际上在叫他走，想自个儿主宰局势。或者，假如她只是想象他在面前（因为她忘不掉他），为了取得想象中的满足，她也会假想他就在面前，可以申斥他，或装作申斥他；通过表现她的忌恨和忘掉她的欲望，她的要求就满足了。但是他不可能已在她当面，因为他必须再来并且再带来她的吻：这样，当他不在场时，她坦白承认她更需要吻。但是，我们再设想（或如果他在场，她正把他打发回去取东西），他不可能给她带来新的吻，而只把过去的吻带回，以便恢复她先前未被吻时的状态。请注意，从“seals”［印章］而来的暗喻不能证明这个托辞。一个“seal”已给打碎，再拿来则无用了，正象一个你想收回的吻变得无意义一样。一句话，正是这两个语辞矛盾表达了她对他感情的两种冲突。不过，这不是严重的语辞矛盾；我们很清楚她的整个感情的状况。①

读者可以从这种形象中取得一些次要的修辞矛盾。如果不是“at the break of day”：黎明时她又能一睹他的风采；在清晨他无情地离开了她，忘了自己的誓言，——那么就是“like the break of day”：他必须把目光从她身上移开，即使这目光给她的整个世界带来光华，又由于这目光似白日的太阳，它迟早要消失，这一点是随时可预料的。我还认为“break”是个双关词，这双关使“break”对“day”有两种相对的动作；他的目光象朝霞，

① 我认为这一点很清楚：这首歌将感情冲突完全变成了诗，不管你怎样看重这种朦胧，认为它是一种固有的戏剧冲突。

因为它恢复了她的幸福，但他必须把这目光移开，因为这目光射进了她无忧无虑的明澈之中，或打破了她的无忧无虑；因为这目光要么用自己第一眼的美，要么用它最后的无情来使她心碎；而且，破这个词在所有这些不清晰的联想的下面还暗示她丧失了贞洁。"They mislead the morn"的主要意思是一个单纯的夸张："当你的眼光投射到某处，大自然以为那儿升起了太阳。"但"mislead"已经很恰当地适用于当时的形势；在他到来时，她自己就正处于一种清醒的早晨状态，因为她年轻、纯洁、娇美、缺乏经验；正如她在前面一行里是"day"，那是当她幸福地感到他的爱时，她的晨实现了字眼里包含的希望；或者，那是在她遇到他之前，她有着清醒的头脑、安全感、充分理解自己的感情，完全不被复杂或未满足的欲望所左右。由于这些解释法不会为读者接受（因为读者会认为它们与段落的暗示相抵触），我们就可以把它们称为语辞矛盾。因而，

Ah moon of my delight that knowest no wane,
The moon of heaven is rising once again;
How oft hereafter rising shall she look
Through this same garden after me, in vain.

(*Omar Khayy'am.*)

我的快乐的月儿不会消失在心底，
天庭中的月亮再一次升起；
然而我死后，从这同一个花园望去，
那月光枉自流洒大地。

（《奥玛·凯扬》）

就包含着语辞矛盾；诗的主要思想是死的不可避免，首行诗说有关的这个或那个人是不会改变的。（费兹吉罗德似乎发明了含“not waning”的从句；某些版本不是这样。）一方面这可理解为两种时间尺度都运用到句子里，一方面可理解为补偿性策略，它使人心中想到一个谬误，同时又要寻取力量去认识真理。我敢说在一定程度上人们不会同意这种矛盾法。

要取得对一个语辞矛盾的陈述，常常总有可能去提出这样一个问题；这个问题的回答既是“是”又是“不”；当作者采用“诗一般的”风格写作时这种手段的运用尤其频繁，故而他所要表述的逻辑复杂性常常超过他的方法所能达到的限度。比起别的手段，这种手段最能使复杂性掩藏起来。

> But who hath seen her wave her hand?
> Or at the casement seen her stand?
> Or is she known in all the land,
> The Lady of Shalott?
> 但谁见过她招手？
> 或见她曾站在窗前？
> 是不是她名闻遐迩，
> 那位大名夏洛特的夫人？

是，又不是。并不是四面八方的人都认识她，但大家都知道有关她的一些传说。这两个事实加深了戏剧性效果，而且是通过一个问题同时传达出来的。

通过同义反复手法（而不是文不对题手法或互不相关手法）取得的第六类朦胧有可能满足如下极苛刻的条件：有运用

了两次的双关，每次意义不同，于是读者对某词究竟何义产生疑惑，这种疑惑最后发展成一片完全朦胧的迷雾。下面取自赫伯特的一例即属于此种情况。我们且从诗的较前面的节开始：

Whereas my birth and spirit rather took
  The way that takes the town,
Thou didst betray me to a lingering book,
And wrap me in a gown.
I was entangled in the world of strife
Before I had the power to change my life.

('*Affliction.*')

而我的出身、气质都染上
这个城镇所迷醉的风气，
你把我出卖给一本冗长的书，
给我披上学究的制服。
我卷入了尘世的勾心斗角，
无力改变自己生活的航标。

(《痛苦》)

尽管赫伯特对接受圣职犹豫不决，本诗的两个组成部分——一半说他只得违心地过一种精神生活，另一半又说他纠缠在行动的生活之中——证明他自己也不能断定倒底更喜欢哪一种生活方式。这样，他才似乎要改变生活道路，但我们不清楚朝什么方向改变。[1]

---

① 也许"gown"是牛津学袍而非教士服；他在叙述自己的生活。

Yet though thou troublest me, I must be meek;
In weakness must be stout.
Well, I will change the service, and go seek
Some other master out.
Ah, my dear God, though I am clean forgot,
Let mo not love thee, if I love thee not.
不过，虽然你使我烦恼，我得听天由命，
在这种柔弱中保持自己的坚定。
现在，我要改弦更张，去寻求
新的主人，去作新的奋斗。
呵，我的主，我虽被您遗忘，
别让我爱你，如果你不在我心上。

最后这一行我就称为同义反复造成的朦胧。在第一行，“meek”［柔顺］可能意为他必须忍受上帝加于他的一切；在第二行中，“stout”［强壮］可以意为他必须勇敢地承受。这样，第三行由于透露出这两个词都有反抗情绪，就使读者吃一惊，并带着疑问进入最后两行对韵句。

由于他寻找或不寻找另一个主人，由于他爱或不爱上帝，他就被遗忘，不是上帝遗忘他就是世界遗忘他；不是现在被遗忘就是以后。为了使最后一行有意义（能够用上这些可能的朦胧），在结构设计上就一定有“love”这个字眼上的游戏；或者只有时态的转变。唯一有意义的时态应使第一个“love”为将来式，第二个“love”为现在式：“如果我已停止爱您，就让我走吧；不要让我以后又爱上您，使我将来还俗时为之遗憾。让我

保持操守，即使这样会失去你的宠爱。”对上帝的爱可有如下两种：一是为了某个目标而进行的艰苦奋斗，另一是已经达到了目标，有一种神秘的光辉，因而毫无疑惧，并且本身很充实，不再需别的什么报偿；读者是可以看出这两者的差别的。依照所给的这种秩序，将这些意义排列起来，我们就得到：“别让我耗费一生来企图爱您，别让我在愿望上和行动中爱您，同时又失去很少人配享有的恬静。如果我追随另外的主人对我更有好处，就别让我渴求您，哪怕这意味着您完全忘掉我。”根据那些钟情的诗人采用的关于性的暗喻，很有理由得出这一结论：大多数情形下上帝因为是挑逗者而理应受斥责。不过似乎总是象这个例子那样带有掩饰的语言才有此效果。但是，我们也可用相反的方法来安排这些意义，即得：“虽然您已把我忘却，如果我在欲望支配下都不爱您，就更不要叫我在达到目的后来爱您。”“如果我不固守圣职就得人地狱”；对他来说，这句话里的入地狱几个字就是再厉害不过的天罚了，而这是用来强调本句话前半节中所表示的决心的。[①]

有位大主教，临终时口里喃喃念着这几句诗，的确，对于那种习惯于把圣坛上的圣语逐字分析的思维方式而言，对于那种狂热的想象而言，对于病榻上临终前回忆的也只是这些字眼的笃信者而言，这些诗行有着许多超乎寻常的意义。

通过相互无关的陈述而取得的第六类朦胧摇摆于第一类和

① F.L. 鲁卡斯［Lucas］先生把我对赫伯特这首诗的分析方式看作是证明了我整个分析法的粗俗。无疑，我这儿的写法显得轻率，但是，不用同情的语调来写，才能更清楚地显示出纯逻辑的鲜明。我不懂居然有人反对这一点是为了什么。照我这种方式，这首诗就显得很美以致我会欣然把这一段分析看成是我有幸取得的唯一的明显而辉煌的成功。

第七类朦胧之间。它不仅是一个带有众多暗示的陈述，这些暗示还相互冲突；它本质上不是语辞矛盾，而是当时作者不关心的事物的矛盾；或者是一种人们以为能够解决的矛盾。象第一类朦胧，它也可以在明喻中找到。这样，说一个东西象金子，就可能是说它象太阳一样坚固而发光，滋养生命，年轻，有德行，不受束缚，象人类黄金时代，昂贵，如贵族般高雅，能被伸拉和锤打成精致的装饰，最宜于作珠宝的陪衬；或者，这个词还可能只是"唯利是图"之意，象征财富且适于储藏。

> Then rose the seed of Chaos, and of Night'
> To blot out order , and extinguish light,
> Of dull and venal a new world to mould
> And bring Saturnian days of lead and gold.
>
> (Pope, *Dunciad*.)
>
> 然后，混沌和黑夜降临，
> 打乱了秩序，熄灭了光明，
> 造出一个世界，只有沉闷和金钱，
> 带来"黄金时代"，只有铅币和金元。
>
> （蒲伯《愚人记》）

"Saturnian"[农神的，黄金的，土星的]是指曾有过的黄金岁月；天文学中的土星含铅。作者意使"gold"带上我提示的两种意义，所以恰好是一个第六类朦胧的例子，只是以简单形式出现罢了。显然，这种矛盾是属于能够解决的那一类，它变成一个玩笑而得以调和。我举的下一个例子在各种意义上都更严肃认真。

It is the Cause, it is the Cause (my soul),
Let me not name it to you, you chaste Starres,
It is the Cause. Yet Ile not shed her blood,
Nor scarre that whiter skin of hers, then Snow
And smooth as Monumental Alabaster:

(Othello, V. ii.)

是那个原因,就是那个原因,
贞洁的群星呵,别叫我说出它来,
就是那个原因。不过,我不会使她流血,
也不忍毁损她的皮肤——它比雪还洁白,
如石膏人像一样细腻平滑:

(《奥赛罗》,第五幕第二场)

重音可落在"it"[它]或"cause"[原因]上;大写字母C暗示重音在"cause"上。这就证实了约翰逊博士的解释:"这儿使我恐惧的不是杀人举动的本身,而是这件事的缘由。"但把重音看成在it上(演员会用重音念出这两个词)我们就免不了想知道到底是什么原因在他心中造成暴风雨的;但我们只得到一个毫无关联的陈述——是那个"cause"。如果有必要找出一个表露了他心思的词,我就会马上说是"blood"[血];但是,不能因为要让那些作评判的纯洁的星星放心,就假定能为一件事确定一个原因。由于缺少依据,我们说不出这些单词有什么原始意义,因此派生意义引起我们重视;我们正在倾听一个心灵的呼喊,它退缩到自我之中,被自己的苦恼折磨着。然而,由于"it"[它]的起初意义回到假定之中,我们可以举出,是他的黑皮肤

造成了他以为的她的堕落；是普遍的人类情欲（他和她都有）引起了她的堕落和他的谋杀，是她的不贞造成了他的恐怖和她的死亡。

不过奥赛罗不愿使她流血，因为那样一来本来隐藏着的动物的特性（并非天使，而是会流血的）就会暴露出来，这就象是剥夺她的贞操。如果她是贞洁的，那样一来也会使她被体内藏而不露的血所玷污。如果她有罪但可怜，那就会粗俗地显示出她的伪善美，而本来这虚伪的美是应该保持墓碑一样的体面的。如果她真有罪，那就会是用她的血来玷污他，这对他又是一个新的恐怖。如果有人认为我这是异想天开，那就考虑考虑，在杀人一幕的过程中，还能找出许多别的关于这种象征的暗示：就要铺在大床上的新婚床单；"呵，别现在死"；奥赛罗说的"摘玫瑰"的话；剑被盗走作为通奸象征。我以为，正是摹仿了新婚之夜，这一场才具有如此的恐怖，奥的暴力行动才显得不可避免。整场里潜藏的这种比较，不同的人会以不同的方式领会；关于流血那一行诗的意思并不有赖于这种比较，而有赖于伊丽莎白时代人对"blood"[血]这个词的联想；韦伯斯特在使白魔[White Devil]反过来说这句话时，可能是记起了这一点：

> Oh, my worst sin was in my blood;
> Now my blood pays for it.
>
> (V. vi.)

> 呵，我的大罪就在我的血；
> 现在，我用血来洗刷。
>
> （五幕六场）

正是这种通过类似的"文不对题手法"表现出来的同一个怀疑，使下边两行诗具有了上边诗行的那种不寻常的特性。在盛赞苔丝德蒙娜的皮肤的诗行中，奥赛罗是在享受着马罗式的 [Marlowan] 夸张所特有的痛快和安慰，以便能复活她曾有过的美好印象而使自己获力量。通过赞美一种他可以深信不疑的东西(这种赞美与他心情毫无关联)，他暂时避开了爱和恨的冲突，所以给读者的印象好象他认为她是无邪的。在关于墓碑一句中，节奏里有一种使人沉默无声、反省深思的恐怖，象教堂过道上的堂导在咕哝："真可怕，她的美竟会是这样的一种欺骗；看到这美几乎使人不相信会发生了那种事；这个已被审判的偶像恬静的外表使人们忍不住要谴责控诉她的凶手；然而偶像里面全是肮脏和腐烂。"

你也许会说，这在根本上是对争论点的狐疑，应该归为第七类朦胧。但是争论之点是他杀不杀她，而这个决定他已作出。他觉得那样作是理所当然的，这个决定给他的话投下了朦胧的阴影。他尽力想去相信这决定，尽力想根据它来整理自己对她的感情，尽力想使它在自己心中显得可以容忍。

含混的魅力在于它能产生一种暗藏的朦胧；十九世纪诗人在他们感到需要朦胧但又认为过于明显的朦胧不太适当时就运用了这种不明显的形式。如果我还想为这一事实找出理由，可能有如下几条：那些诗人看重逻辑上的不时中断，赞美纯朴的陶醉(写诗的不再是朝臣的官员)，因而也赞美抒情的自然流畅；另外，自十八世纪始人们注重清楚明晰的语言文风以来，语言已经变得不灵活不通畅，不能微妙地反映出心灵（虽然能更精确地反映出科学)。这种对朦胧的崇拜产生了一些胡言乱语派作家，诸如李尔 [Lear] 和刘易斯卡罗尔（在他们笔下，木匠是城

堡，海象是棋桌旁耍花招的主教，它不住地用手巾揩着泪水哭啼，所以就能吃下更多的蟹。正是对朦胧的崇拜才使那样超乎寻常的作家没有自认为是讽刺家）；这种对朦胧的崇拜产生了王尔德剧中的王公遗孀，她们含混其词地表示出的温柔的冷漠，比暴力更能给人以伤害。我下一个例子显示这样一种技巧所能达到的美的高度。

有一首W. B 叶芝[Yeats]写得极好的诗就是第六种朦胧的例子，副标题我觉得应该是"文不对题的陈述"。

Who will go drive with Fergus now,
And pierce the deep wood's woven shade,
And dance upon the level shore?
Young man, lift up your russet brow,
And lift your tender eyelids, maid,
And brood on hopes and fears no more.

And no more turn aside and brood
Upon Love's bitter mystery;
For Fergus rules the brazen cars,
And rules the shadows of the wood,
And the white breast of the dim sea,
And all dishevelled wandering stars.

谁来和弗尔加斯一起游荡，
穿过又深又密的丛林，
欢跳在平坦的海岸上？
小伙，扬起你褐色的眉毛，

姑娘，射出你温柔的目光，
别总怀着惧怕，老想着希望。
也别回头去思考，
爱情的苦味的奥妙：
因为弗尔加斯统管着黄铜战车，
统管着林中的各种影子，
统管着大海的白色波浪，
以及所有游移不定的群星。

在集子里有一首解释弗尔加斯的诗。他是一个国王，离开了自己的法庭、宫室的乐趣，离开了海边举行的马车赛，厌倦了紧张的生活，终于找到了一个德洛依教派的巫士[Druid]，要求得到一个"梦口袋"（有了这口袋就能做美梦——译注），那位巫士警告他

No woman loves me, no man seeks my help,
Because I be not of the things I dream.
没有女人喜欢我，没有男人求我帮助，
因为我和我的梦不是一回事。

但弗尔加斯坚持要梦口袋，于是就得到了它并进入美梦，最后在梦的暗示中醒来，可醒后仍得面对沉思冥想的思维生活，因而

now I am grown nothing, being all,
And the whole world weighs down upon my heart,

现在我是一切，又什么都不是，
整个世界沉沉压在我的心上，

所以他叫了出来

Ah! Druid, Druid, how great wehs of sorrow
Lay hidden in the small slate—coloured bag!
呵，巫士，你那灰色的小口袋
藏着多么巨大的忧愁之网！

我们能注意到："how"的两种用处是如何暗示出一个异样的习语的，这两种用处是①"那些网多大呵"②"那忧愁之网隐藏得多深呵"。

第一首诗当然说的就是这个故事，但"now"可指他得梦而改变之前或之后。若是之后，诗的第一行意为："既然弗尔加斯的令人生畏的样子就在你面前，你肯定不会蠢到还老想着他吧？"和他一起驱车就意味着象幽灵一般在林中游荡；欢跳的就是那个在山上象一团火跳跃着并偷走小孩子的神童。首行也可意为"现在谁会忠心地跟随他？"或"你能这么残忍地抛弃他吗"，或者带着不同的感情："既然弗尔加斯知道一切，谁来加入他的行列与他一同深思？谁来分担他的忧郁、分享他的知识？谁能打破森林的神秘与大自然同乐？"如果"now"是指他得梦而变之前，其作用就在于："现在还来得及与弗尔加斯一同荡游，因为他还是个国王，"或"还来得及作出警告，因为可怕的事还未发生"；那么第一行诗句意为"谁愿与王室的大人物一同出来，和他们一起作有意义的户外游戏？"

还有，如果"now"是指得梦而变之前，第二段诗文意为：

"你们无需思索，因为弗尔加斯是真理的守护神；他强壮有力，能驾战车，你们也该这样；所有的领地都属他统管，到处都发生奇迹；他会合理地控制这一切的，用不着你们操心。"如果"now"是指得梦而变之后，则意为"不要思索，听弗尔加斯的警告，他虽然还是国王，在技术上还掌管战车，但实际上只统管魔梦产生的昏蒙不清的东西，"或者，由于读者绝不会把战车这行诗句包含的喜悦气氛误解成诗文发展而变得忧郁，就可解释为"记住，虽然弗尔加斯是大诗人、哲学家什么的，虽然他驾驭缪斯的神话战车，就算他这么了不起，也只因为这些胜利包含思索，而落得最后三行诗表示的那种阴暗、幽灵一般的下场。"

我说过，第六类朦胧的例子是运用了朦胧也等于什么也没有多说，而这首诗说："别思索"。但这句话在这儿不是命令，它倒是表示："多奇怪，多暗淡！你居然还在瞑思苦想！"而且，由于把不再重复了一遍，我们就能够以不同方式来解释从劝告别人到劝告自己、从想发号施令到仅仅哀痛损失这类现象。"我，由于我是弗尔加斯，不能再不好好思索一番了，"是一种我们能感觉到的、句法上的并置造成的谬误结构，这种解释中还有一种暗示："他们现在必须丢掉那些迷梦（正如他们已失去真实世界）而又从这两个失去中什么回报也得不到。""一切都失去了兴味，谁还能参与弗尔加斯的两项活动？"我们也许最后还能把年轻人的充满情欲的遐想与弗尔加斯的哲理性思索区分开来，这后者由于什么也不希求，也就更壮观、更空泛。显然，作者只是有一点意思，想读者去区分，因为本来把这两种混为一谈正是诗人语言的技巧。既然作者微有此意，就可得出一个与它相对立的意义来解释"别思索"："不要这样苦思苦想。去和弗

尔加斯一同游荡吧，他会教你思考，教你游荡，摆脱尘世的羁绊而胸怀宽广、孤高自傲如天上星星。”

十九世纪诗的摇摆不定、富于暗示的不明确性常常是很缺乏力量的。当它象在这儿一样有巨大力量并刻在你的脑子里时，常常是因为所展示出的对立而只围绕着一个很强的观念；因此在这儿，一方面深思的状态既被渴求又被躲避；另一方面，“是一切，又什么都不是”的诗人，同时体验着生活的各个面，可以恰当地把弗尔加斯的两种生活列在自已面前并从中得出同样的教训。

在某种意义上，第六种朦胧属于第四种。在第四种朦胧里，好几种感情，对复杂局面的诸种反应，都由作者统一和集中起来，读者从面承认它们是个统一整体。第六种朦胧却更主要是由词语决定的；它和第四种朦胧可取得同样效果，但它必须用一种闪烁其辞的方式才行。这样，我第四章最末一例理应属于第五或第六类朦胧；我曾对华滋华斯的一段著名诗文作了一番唠唠叨叨、文不对题的分析，而且抱怨他的神学的词句不是太混乱不清就是太闪烁其辞，不能提醒人们留意神学观点的许多细微分别。在某种意义上这只是表明，他的方式是一种从神学观出发而作的概括；华滋华斯关心的是最后产生的感情，而不是作为这些感情产生原因的信仰的源泉，所以我们不能说他自相矛盾，也不能认为他的暗示是自相矛盾的，因为他流露出的神学观点并不是他要陈述的东西。我把这种情形置于第四章末尾，一是因为在这个意义上那个例子就不是一个语辞矛盾，二是因为我把它作为一种过渡变化来说明同样的方法是怎样可以用于不同的情形的。

但是，与第四种朦胧的心理学上的标准相反，第六类朦胧

不仅仅是文字上的；的确，如果一个诗人运用语言恰当，应该说不可能有这样一个区别。所以，在这儿，第六类朦胧的那些例子作为那种词语形式的原因或结果，都表达出一种犹疑不决的心境：似乎作者感到自己如果太仔细地审视所表达的姿态，反而会失去这姿态。当然，同一词语形式可由于相反的理由而被运用，因为作者把矛盾的解决看成是自然的结果，并深信读者会理解他；从我所关心的意义上，我不应该称这为真正的朦胧，我还得申明，没有在本章内选这样的例子。

但这两种可解决的矛盾相似在这一点上：它们假定读者已理解了很多，能够运用同情去猜测解决矛盾的方法。这两种可解决的矛盾都类似十九世纪一种流行一时的形式，但这种形式用得太滥，再不能肯定地、正面地表达了，而且这种形式还暗示，如果读者对作者认为理所当然的一切还不理解，则是傻瓜。目前与这形式相对应的，是表现极强烈的感情，但表现方式很平静，只有思想活跃、博闻强记、感觉敏锐的作家才会有这种感情，这样读者会觉得这种感情虽不合时宜但十分动人。作者这种不可捉摸的闪烁其辞，实则是坦白承认自己缺少笔力；正是因为人们感到语辞矛盾中缺乏实在的满足，正是因为他们认为事情虽可以说得清楚一些但最好是不说那么清楚，我才应该把第六类朦胧中复杂的例子与第七类中对矛盾的明确陈述区分开来。[1]

第七章开头的一些例子大多属于第六章，这似乎是我有意

① 本章中赫伯特的例子恰好适合逻辑标准，却不大适于心理学标准，因为它肯定不是柔弱无力的。但我可以称它为含糊其辞，因为赫伯特在写到自己时有某种保留。

安排的，我把它们归入第七章以便展示朦胧的整个尺度范围。

第六类朦胧与第七类的关系，正如第三类与第四类的关系，我这尺度上越前面的类别越容易被识别，因为它们越居于前面就越表浅、越明显。叶芝的诗包含着两个类型；对“now”产生的疑团，我认为是一种手段，用来使字句紧凑并展开诗人的各种设想。对“brood”的疑团，我认为是一种语气，或用这个字来把诗人的态度掩藏起来。当然可以说第一个疑团属于第六类朦胧，而第二个疑团则只属于第七类。现在，我着手讨论第七类朦胧。

第七章

第七种类型的朦胧，或者说这个朦胧系列上的最后一类（它是所能设想的意义最含混的一类），发生于以下情况中：一个词的两种意义，不仅含混不清，而且是由上下文明确规定了的两个对立意义，因而整个效果显示出作者心中并无一个统一的观念。也许有人认为这种情形永远不会发生，如果发生了，就不可能是诗。但实际上，从不同的意义上，它的发生还相当频繁，只是程度不同。有人根据这个系列的逻辑又会说，“对立”[opposite] 的观念是人类比较晚些时候的发明，可容许多种解释（这个词的特点是，思维在哪里遇到麻烦，它就被引进到哪里），在真实世界中与什么也对不上号；还会说-a．b 与a 相反，无论b 取何值；还会说诗中的单词象原始语言中的字（比如说象拉丁词“altus”高或深的意思），象英语的“lot”（准许或阻碍）常常表达一对相反意义而不存在任何明显的朦胧；还会说在这样的一对相反意义中作者只是在陈述一种尺度，它可在任何两点之间延伸，虽然没有哪两点本身是对立物；有人最后还会说：人们说话为了更精确会说“百分之二的白色”而意指灰中带很重的黑色。或者，这一点可以得到承认，即：这最后一

类朦胧的标准是心理学的而不是逻辑学的，因为定义的关键点已变成上下文的思想，以及个人对那个上下文的态度。

这一类的矛盾可能毫无意义，但永远不是毫无作用：它至少说出了讨论中的主题，而且给主题一种强度，这种强度我们在建筑艺术中的方格子花型里能见到，因为这种花型既不单独强调横向线条也不单独强调纵向线条；我们还在棋盘花纹上能见到这种强度，因为没有哪种颜色可能重在另一种色的上面；这种可能无意义但绝非空白的矛盾既是表现作家心中没有统一的观念又是一种结构，如十字架这种象征物。或者，它给人一种有意装饰的印象，如古巴比伦人从最早的文明人的图案设计中所获得的装饰；他们让两只兽以对称的凶猛姿势托住一件战袍，所以，不管吃惊的观看者会有何种行动的倾向，无论他怎样想象野兽的捕获物或猎人，都要求他把注意力放在一方而不是两方上去；幸而，这是不可能的；他被两个类似的冲动扯得象绷紧的绳子，最后达到欣赏的静态。你可把这种情况归因于两只耳朵听到的声音有差别，这也是耳朵辨别声源方向的依据，或归因于那种暗示出一次元的立体的矛盾。[1]

对立，还是弗洛伊德派析梦的一个重要因素；显然，弗派术语，尤其是单词“凝结”[Condensation]能有效地运用于对诗的理解。在弗派看来，一个对立至少标志着不满足；你要什么，这个要的概念包含着一个想法，即你还未得到，而这又包

① 可以说，这种矛盾总会形成一个更大的统一体，如果我们需要最终效果令人满意的话。但要将矛盾的双方融汇成一体则主要依靠接受者了；当然，我们可以把关于调和矛盾的那些哲学上的疑难运用于此处。在这个问题上德国的传统似乎本质上是基于印度的观念，在佛教中这种观念体现最充分。但我认为这儿我在文中已作了过多的理论阐述。

含"被你的前后关系所规定的对立"，它是你所具有的、避免不了的。在更大的范例中，由于它引起更广泛的感情震荡（诸如可能反映在语言、诗歌、梦境里的那样），从而标明了自己是冲突的中心："你要"这个概念包含"你不能要"这个概念，而这又包含"被你的前后关系所规定的对立"，表明在你思想某处你还要求某种不同的事物。当然，冲突不必公开地表现成矛盾，但那些认为诗能解决冲突的美学理论家所发表的解释，都可能属于第七类朦胧这一有限范围。

顺便提一下，对希伯来语的研究，英语圣经各版本都有可供参考的栏外注释，这些作法减弱了英语的朦胧性，邓恩、赫尔伯特、约翰逊以及克拉索，都是希伯来学者，十六世纪末诗歌的繁荣正是因为翻译作品首次侵入英语。有趣点在于：希伯来语由于本身的时态难以捉摸，短语和习语也尤为特殊，又多双关，就具备了一种纯原始的紊乱的诗的特性。

我是依靠弗洛伊德（《笔记》，4卷，10号）来求助于原始语言的，说实话，我自己也不懂这些语言的表达方式。早期埃及人显然写下同一个符号来代表"年轻"和"年老"，外加一个不发音的象形字来指明是哪一种，交谈时就用手势说明。（这个看法幸好部分地由标准古埃及语辞典证明了。）他们"只是逐渐懂得把这个对立的两面分开来看，做到想其中一个时不会有意识地去把它和另一个作比较。"一个原始埃及人看到一个婴儿会立即想到一个老人，他只能随着语言变得高级而学会不那样做。这肯定显示了把一个词安在一个事物上以表明它的特性这一过程，如果不是语言使人这样做，没有人会这样的；如果我们考虑的是适用于婴孩的典型命题，而不是适用于老年的，那么，对立的命题就更应该是青壮年而不是老年。显然，有两种方式可

以造这样一个词。比如，它可意为"不能当兵，因为太老"；也有可能想到这个词是因为当时还用同一方式看待少和老。这样，我们谈的是一根棍子的两端，虽然从另一角度看，二者之一总是开端。或者，我们应该记起，"老"的概念，凡使用"老"的人几乎都感到两种观念同时存在：一是认识到自己本身的实际状况，一是感到进人成年后年轻力壮。

只要对立被用来解决或缓和冲突，从而一个老人不会突然发现一个新的、可怕的词已经适用于自己，或者他从而能够用一种心安理得、值得原谅的口气把自己说成年轻人，在这种程度上情感就没有什么特别原始的地方，表现出这情感的那种微妙也不显得原始幼稚。这情感中的原始性在于：它既无力把握住外部的真理，又坦白地说出内心的欲望。这种对立面的同一性却是原始语言中绝无仅有的性质；许多非洲语言的语法规则坚持清楚区分各个有别的情形；有一种叫作"Torra dol Fuego"的语言，它为每个事物给出一个不同的名词，而不是象英语把一个形容词和名词并列就行了；阿拉伯语中有上千个词来称呼不同种类的骆驼。的确，阿拉伯语是个明显的例子，它说明要用一个包括了对立面的词，需要复杂思维，因为，虽然阿拉伯语里有大量这类词，它们的历史却不长，而且被精心推敲成了文学语言。我们在英语中能找到的许多例子（比如一匹"restive"的马就是一匹紧张不安的马，因为它已经"rest"太久了）也几乎都是以这种方式在晚些时候发展起来的。所以，我本人相信（尽管这只是用来看待这个问题的有用的偏见），这样的词虽然出自于人类根深蒂固的思维习惯，并容易产生违背理性的情况，却在语言和感情的复杂状态中不难找到。

的确，把两个对立面统一起来的词，好象很少或者从不在

语言中来表现两方面的对立；这种词的产生有更正当的理由，然后才被用于表达冲突。因此，埃及语确认“dead white”[绝对白]与“dead black”[绝对黑]是一回事（很难替此例发明一个说得通的冲突），正象埃及语认为“少”和“老”是一回事一样。理由之一是，容易注意到的事物，而不是司空见惯的事物，才是人们更经常挂在嘴边的事物。这样，有着尺度规定的某一个词，其意义范围越来越向尺度两端点靠拢而变窄，英语词“temper”就是一例。另一个理由是，对于相关的对立面来说，要认识一面，就必须认识另一面；要认识一个被统治的人你必须知道那统治者是将军还是大主教。这样，把相关的两部分都包括进去的词就比只提到一半的词更为精确。还有一个理由：在复杂情形里，你可能知道有两个方面应该被区分，但由于你急于认识这事物，就感到记不起哪个是哪个。对理解来说，它们可以是对立面，但激发出来的感受相同。因而，原始画家把线条画成一直平行，因为他们的知识告诉他们实际生活中就是一直平行的；而开化的画家则使两条线最后相交于远处地平线，相聚于观者的眼睛。这两种相交并不在他们心中引起矛盾感觉，他们只关心线条汇聚这件事。一句话，只要你知道两个事物是对立面，就知道联结二者的关系。

我这种讨论在某种意义上无用而多余，因为我实际上不知道埃及人怎么样运用他们那些寻常的词汇，不知道他们使用这些词的方式如何原始。不过，在下面的例子里，对于词的运用，我总还有一点粗略的看法。我一直在对尼罗河寻根溯源，倒不是为了要解释英语诗词，而是要让读者也多少体会但丁感受到的敬畏和恐惧；但丁产生这种感觉是因为他终于到达了地球中心，也就是撒旦和地狱的中心。

Quando noi fummo le, dove la coscia
  Si volge appunto in sul grosso dell'anche,
  La Duca con fatica e con angoscia
Volse la testa ov' egli avea le zanche.

现在我们也必须以头着地而立，走近缪斯的秘密场所。

当作者深信不疑地陈述一个矛盾时，他可能意在用两种方式之任一种来解决这矛盾；这两处方式即：思维与感觉，或对所处理的材料知与不知。我们可设想一种语法手段，把矛盾作成两个陈述，这样，“P 和－P”可意为：“如果$a=a_1$，即是P；如$a=a_2$，即是－P。”如果a_1 和a_2 很不相同，两个陈述是作者巧妙配在一起的，那么，这种陈述应归为前面的朦胧类型；如果a_1 和a_2 很相似，因而这矛盾既表现了将它们区分开来的需要，又表现了这样作的困难，那么，我们应把这陈述看作是第七类朦胧，属于思维而不是感受，属于对事物有所理解而不是一无所知。但照此类推，这样的矛盾常被运用，是因为说话者不认识a_1 和a_2 两者，他满足两个对立的冲动，而且带着歉意承认它们相互矛盾，但又觉得它们象是可以解决的矛盾，含糊一下也没有什么。他承认了思维的无力，似乎就使思想枯竭了，似乎比任何也许指得出矛盾的人懂得更多了；他要求听众同情他，理由是“没有哪个人能比这说得更多”，他的体面在于把人的愚昧中毫无价值的原料提炼成了优雅得体的风格。有人会想，这属于感受与无理解的第二种矛盾一定很可笑，它们向理解它们的人述说一个事实，又同样可以对不理解它们的人述说事实的对立的那一面。但人类生活的确是带着矛盾冲突的骗人把戏（宗教—世俗；

社会一个人；等），以致我们一贯认为，只有人们沿着这两个进程依次走过，才算是通情达理：如果他们不坚持依次走完，则说明他们掌握着正确的原则，很有人情味。这样，任何矛盾都象是有某种合理的解释，如果你认为解释有不合理之处，责任在自己。

假如“P 和－P”只能有一种解释：“若$a=a_1$，则P；若$a=a_2$，则－P”，这就把两个陈述合为一个了。在许多例子中，语言的这种辅助性极有效地限制了可能的不同解释，结果朦胧变得属于合理一类。但是，显然，通过“解释”一种矛盾，总能找出一定程度的复杂意义；任何$_xa_1$ 和$_xa_2$ 都可以选得出来，只要它们能与产生于P 的某种$_xa$ 配在一起；然后，任何这样的一对都可以用相反的方式来看待，比如“若$_xa={}_xa_2$，则P；若$_xa={}_xa_1$，则－P。”原先的矛盾就这样被分解成数量不确定的多个矛盾：“若$a={}_xa_y$，则得P 和－P”，同一进程可以再次适用于这些矛盾中的每一个小矛盾。由于对读者来说，找出于他有用的意义，忽视他认为不足取的意义，是他自己的事，所以这就显然表明，矛盾是一种有力的文学武器。

这样，第七类朦胧包含关于对立这一人类学观点，又包含关于联系这一心理学观点，所以我们必须谨慎对待之。作为开始，我将列举一些很平常又合乎情理的例子，有些例子仅有语言学的意义，我还将说明它们是怎样可以被看作是这第七类的例子的。我希望，再后面一些举的例子将清楚表明，这类朦胧不同于前面与之接近的两类。

总之，这种文字效果并不要以理性的丧失为条件；这儿我将举的关于条件而不是效果的例子取自屈莱顿的坦率、英武的诗句：

The *trumpet's* loud clangour
　Invites us to arms
With shrill notes of anger
　And mortal alarms.
The double double double beat
　Of the thundering *drum*
　Cries, heark the Foes come;
Charge, charge, 'tis too late to retreat.

(*Song for St. Cecilia's Day.*)

军号响四方，
催我上战场，
怒吼震天地，
惊恐胆欲丧。
鼓声如雷鸣，
咚咚激胸膛。
敌军近咫尺，
冲，后退已晚，拼杀一场！

（《圣·西西利亚纪念日之歌》）

诗人在一种英勇、单纯的情调中，说我们不能脱离战斗，只能尽力打下去，从而表现出一股鲁莽的激动，对战斗急不可待的狂热（在这节的最突出部分的最终效果是如此）。表面上看，诗人这样写是令人奇怪的。然而这却是事实，也绝非屈莱顿讥诮中不经意的败笔；末行是极其带鼓舞性的。显然，主人翁认为临阵逃脱绝不应该，这种看法表现了勇敢和热烈，至少体现了

与同志的团结的思想。鼓励战友不要退却是应该的，因为即使战友们不会退却，却不可能没有闪过退的念头，所以这个鼓励又是承认了战友们的优秀品质。另外，诗节还体现了要使敌人胆寒的思想。所以这件事的一切因素，包括恐怖，都概括在正常而英勇的心灵所作的判断中，而且，对他来说，要退却已为时过晚，上帝已将他交给你手中。同理，马匹通过不断表现出胆怯而显示出英勇气概。

这种对局势的各因素的掌握并把它们直率地记下来以度量激情的方式很是令人耳目一新，不仅是屈莱顿的特征，还是好诗的普遍特点，远胜于我们前面讨论过的许多情形。这种方式的产生并不是因为英语的习惯；屈莱顿用它是因为王政复辟时期人们想对语言作一番清理，使它更合乎理性，使它传播开去并在欧洲大陆受到尊敬。屈莱顿对词语的联想和引申并不感兴趣；他平淡无奇地运用词语：他感兴趣的是人所作的判断中包含的联想和引申，说到这儿，我们不要忘记，曾有批评家说他感兴趣的是修辞手段而不是性格特征。这两方面并不矛盾。在他的诗《亚瑟王》的壮丽、充满爱国激情的末章，他就是运用了这种手法。诗中写道，在一个公众场合，魔法师和精灵神怪先解释了英格兰将会出现繁荣，然后国王一一作答，而且好象是坐在自己王位上回答的：

Wisely you have, whate'er will please, reveal'd,
What wou'd displease, as wisely have conceal'd.
你们已经聪明地揭示了令人高兴的一切，
但同样聪明地掩藏了他们，又使人不悦。

这话说得尖锐但不叫人沮丧；比起同是从它发展而来的约翰逊的纯粹的消沉，很有不同之处；这话说出后显得国王既理解局势又感到激动；现在找不出在这种场合有如此勇气说出这种话的人来了。

这样一种表现手法，在随意自如地进行分析时（比如声音效果），就接近词语的朦胧，而可以归入第一类。

I taught my silkes, their Whistling to forbeare,
Even my opprest shoes, dumb and speechlesse were

(Donne, *Elegy*, iv. 51.)

我叫身上的衣绸别沙沙作响。
最受压迫的鞋子也象哑巴一样。

（邓恩：《哀诗》第四章51节）

哑和无言意义相近，但两词的英文读音分别描绘出沉默和声响，他注意到了这种区别。

另外，压迫是一个双关语，叫是暗喻；因为主人公处于一种英武的心境中，使他把东西拟人化，象勇士称呼他的剑；这是出自一种对工具对武器升华了的兴趣，一种意识到自己也参与了它们的活动的结果。

But oh, too common ill, I brought with me
That, which betrayed me to mine enemy.
但是，呵，太糟，我一手造成，
结果自己把自己出卖给了敌人。

主人公带进那陌生房子里的是入侵自己的士兵，他被人嗅到香气而暴露，则是自我出卖：

Only, thou bitter sweet, whom I had laid
Next mee, mee traiterously hast betraid.
只因为你，可恨的香味，我把你放在
身边，是你背信弃义将我出卖。

这是取自那些政治教科书的暗喻，那些书常说奸细混在大臣的会议室内；同样，压迫意为“即使我全身重量压上去”和“可怜的东西，要它走在我前而时不叫出来，不宣告它的主人伟大，对它该是多难办到！”

我小心翼翼、平平稳稳地迈着步子；绸和沙沙响皆意为华贵的外衣沙沙作响，走两步就抖松了，走路者轻脚轻手走过通道。“forbear”，发音中有平稳，也有强迫的感觉；意义上既使人沉静又使人压抑；它和“their”发音一致；这种押韵又产生一种强调的效果，加强了主人公步伐的节奏感——“forbear”由于有这些特性而显示主人公又一次把衣服按住不动，使它不发出声响。

所以，“forbear”是正常的拟声语，但“speechless”或“hush”［无声］却不是；相反，后一词的发音是传得出去的声响。用这种词有如下原因：1. 有一种激动，需要在对比中寻找缓解；2. 它暗示你害怕却又想听的声音；3. 为了造出一个声音，使你的同志能听见，哪怕这声音是轻轻发出的；4. 假如不象是你惯有的声音，你的敌人就很容易把它错当成天然的声响。

这首诗的第二行解释了这两个原则。哑及其前面的停顿，以

及与“forbear”押韵的“were”，是在沉默中脱下鞋的感觉；压迫、鞋子和无言几个词使鞋子在周围的“hush”[静寂]中吱吱响。这从而给读者如下联想：“你看，就是现在，那些蠢蛋还没有听见”，或“我不能让它这样”；作者并列这些咝音字使我们立即感到他往前走时的沉默和谨慎，相反，又显示出他走近她的卧室时体会到的胜利和期待。

还有，部分地由于第七类朦胧定义的含混，我们可以将作者完全偶然地表达轻松感或表示解脱了忧虑等情形，看作是属于第七类。

比如，麦克白[Macbeth]突然被授予考多尔爵爷身份，当他乍一听到女巫们的预言时，有一阵子反复纠缠在将要犯下罪行的可怕预感之中，同时对这些预言的怀疑又弄得他极为难受。然后，他暂时把这些问题抛开一会儿（他得同传话的仆人答话，那些问题可以在见到夫人之后再作计议），

Come what come may,
Time, and the Houre, runs through the roughest Day.
要发生什么，就让它发生，
今天每分每秒都是不祥的时辰。

这要么是他希望那件事（弑君）发生：犯罪的机会或干净利落的罪行，行动或决定行动的关键时刻，无论如何是要到来的；对那件事的想象使他陷入恐怖，他感到永远也拿不定主意。“所以，此时我不必操心此事”；或者，他不希望那件事发生：“这种恐怖只延续了几分钟；钟摆照样滴嗒响着；我还没有杀死他；没有什么值得我去忧虑的。”这些对立概念可与前世注定和自己决

定配成一对："无论我做什么，我注定要杀他，只要时候一到；所以我不如一声不吭；然而如果我保持沉默，并产生超脱和哲理性想法，所有这些恐怖都会消失，什么都不会发生。"总之，（当他回忆起最凶险的一天的可怕暗示时）"不管怎样，即使我杀了他，正常的世界还会继续存在，它不会象我现在想的那么可怕，这只是一个平常的杀戮，象在战场上一样。"我们可把"time and the hour"一起当成单数，但可以把两词看成两个对立面，如把"hour"看成行动的时候，把"time"看作休息、或超然于一切的时候，这样它们就成了对立物。这些对立概念提供了两个对立的冲动，一是想控制，无论是通过谋杀控制局面还是通过不杀而控制联想；二是想屈服，屈服于恐怖从而不投入杀人行动，或屈服于联想从而投入行动（麦克白一剧第一幕第四场134行用了这个短语："yield to suggestion"——情不自禁听任联想的摆布）。与这两者相对应的是"runs through"的及物和不及物含义，"time and the hour"把那一天逼向预定的结局，象用匕首刺穿一个人，或者，这个短语中的两个词平静无事地贯通一整天。看起来所引的那句话不怎么朦胧，因为它把犹疑不定藏匿起来而不是表现出来。[①] 从同一剧中选出下面这几行诗句作例，和前面的例子属同一类：

> Macbeth
> Is ripe for shaking, and the powers above
> Put on their instruments. Receive what cheer you may,

---

① 我现在认识到这个分析显得走过了头，不过如果有人真的以为这句话有具体意义，我看不出是什么。

The Night is long, that never finds the Day.

(Act IV, end.)

麦克白气数将绝，天诛将至；

黑夜无论怎样悠长，白昼总会到来的。[1]

（四幕尾声）

"恶棍终将受惩"是意义中令人愉悦的一面；但直到剧末才是如此；我们没有理由假设这个夜很短。无论什么欢乐都接受下来这一段后面一个逗号，就是命令式了："尽量欢乐"或"你会多欢乐呵，因为我们前面是长夜。"死亡就是永远看不见白日的长夜，如果可能，我们会用那黑暗罩住麦克白；但另一方面他可能把我们赶入黑暗中。

整个效果令人振奋，倒不是因为这些对立概念没有取得平衡；它给人的联想中有一种恬淡虚无的意味：我们不能改变夜的长度，人类生活太短促，不值得夜晚为它激动。

对含有淡化的、引申的、暗示的语言来说，同样彻底的对立是这种语言的一个正常属性：

In her youth

There is a prone and speechlesse dialect

Such as move men.

(*Measure for Measure*, I. ii. 185)

因为在她的青春的魅力里有一种无言的辩才，

---

① 取自朱生豪译的全集第八卷377页。——译注

可以使男子为之心动。①

（《量罪记》第一幕第二场）

这就是纯洁无瑕的伊莎贝，她的弟弟正带着敬意这样讲到她。“prone”意为“不活跃、平躺”（休息，或在情人身边）；或意为“活跃的”、“倾向于”，不管是以她的聪明或纯洁去感动人，还是自己为取乐或行善而活动。无言并未告诉我们她是羞怯还是狡诈，而方言又放弃了对这两者的区分。最后的半行在冷静地表现意思。似乎它熟知这类情形；的确，我感到，我若企图解释克劳狄奥的言行，只能使自己显得粗鄙。要把心灵的活动置于光天化日之下（日光会改变这些活动的比例组成）而又不显得象是在揭发或耍无礼，那是困难的。他不是在对姐姐的品行下道德判语，只是认为那是对付安哲鲁的武器，很值得她一试。

作为一种极端的但说明问题的例子，以便解释这一类朦胧所含有的琐碎性，还请看

Blood hath bene shed ere now, i'the olden time,

Ere humane Statute purg'd the gentle Weale;

(*Macbeth*, III. iv. 75.)

在人类不曾制定法律保障公众福利以前的

古代，杀人流血是不足为奇的事。②

（《麦克白》第三幕四场75行）

① 取自朱生豪译的全集第一卷293页。——译注

② 取自朱生豪译的全集第八卷352页。——译注

里面 "gentle" 完全可能是或暗示出是 "ungentle"，因为 "weal"［福利］在被 "purged"［清洗］及变得gentle［文雅］之前，是被设想成不文雅的。

总而言之，一个形容词，它只要显示出它适用于什么，只要作了真正的区分，总能够暗示出它的对立面。但这对立面在哪里被暗示以及被谁暗示，却常常是个谜。我们从配合名词的形容词的这种用处中所能严格推导出来的，只是：作者相信，某时某地有人可能不曾使这个形容词配合这个名词。这样，这种暗示形式虽然对形容词的内容而言是正常的，却只有通过上下文体现出效果。

即使对立的两种意义之间有重大区别，作者取的是哪一个对立面并不重要，因为句子已经有一种似是而非的矛盾包括了对立的两方面。由于诸如此类的原因，诗能保持很好的平衡，而任意删削别人的文章只会把原文精神改变得可笑。

我记得有批评家说过，蒲伯对人生的态度，对神秘莫测的事物和毫无秩序的现象的蔑视，对人的正直品行的感受，对世界的终极理性的信念，甚至还有他对世界的粗 野的确信，都总结在《论人》这首诗的开头几行中。看：

Expatiate free o'er all this scene of man;
A mighty maze ! But not without a plan.
自由地漫游于有人迹的一切场所，
一个巨大的迷宫！但并非不可捉摸。

对那些 认为这是一个公正批评的人来说，一定会很奇怪蒲伯原先写的其实是

一个巨大的迷宫，完全不可捉摸，

后来才改成现在这样，因为他的朋友告诉他，那种写法会与他的宗教观点发生矛盾。(或许，对这种情形在几行以后作者又进行了思索：

Laugh where we must, be candid where we can,
But vindicate the ways of God to man.)
该笑就笑，尽量诚实，
向人解释上帝的启示。)

我认为这并不是同批评家开的玩笑，因为两行诗几乎一样：迷宫是指某处既有系统又没有系统的东西。所以无论你说的哪一面，你都只是在扩展已陈述了的概念罢了。

一个迷宫可说没有计划，如果是开始时有，后来也丢失了，或未显示出来。一个迷宫也可说无计划是因为它只是一套杂无秩序的通道，有若干方向通往中心。或者迷宫可意为（这不是蒲伯的意义）根本无路通向中心，甚至根本看不到中心在哪儿。既然我们知道是这样，就犯不着去尝试，去四处乱窜了，我们称它为迷宫也就不正确了。蒲伯先前的对比更接近艺术与自然的对比，更较少接近于基督徒的希望和失望的对比；它是乐观、安全的，因为他暗示无论迷宫有无计划都值得进去细看一番，还因为只要我们不陷入荒诞的泥坑，就可以更多地理解"scene of man"[人的场所]。或者，我们可把有计划与无有计划这个矛盾看作已被暗示，不仅是在名词上，而且是分别在名词和形容词

上："mighty"暗示"这件事大且难，必须全神贯注对待之"；"maze"，暗示"这件事古怪，刺激想象但仍属世俗"。如果一个人在大范围内行动，"maze"就是他个人范围内很顺利的事物，如希腊庙宇或教堂；"maze"尽管引起沉闷厌倦和不方便，仍然是有身分、教养好的人宜于对付的事物。

从这个观点看，承认它有计划，又认为它无计划，这种承认实则是表示读者对那种保险又安全的表达法持有怀疑；它显示人不再意识到有鼓舞外在信念的必要；它从外部观察，懂得了不去想象人心的孤独。

读者一定已经看到，对诗的误解常常产生这种对立语词的合理性。我曾极为赞赏鲁伯特·布鲁克［Rupert Brooke］的一句诗，它是

> The keen
> Impassioned beauty of a great machine,
> 一个巨大的机器有着强烈的、激情的美

我认为这句诗里面有大胆而又成功的意象，因为我们感到奋发努力与确实肯定之间的对比，感到比人力更强大的力量和怀着先知先见的神的力量之间的对比，发动机就是以这种力激动着我们；它有美的沉着，却无美的自满，有激情的威力却无激情的混乱。因而，当我知道这句引人注目的诗有人引用时，我着实吃了一惊；我吃惊还因为我发现美是无激情的，因为机器正如许多自然诗人所知，不会有人那种"心"。我仍然认为无激情的只是个平常、虚假的形容词，但显然它胜于我所作的订正，它描述了同样的感觉。

显然，要使上下文规定的两对立面都被读者感受到，最简单的办法是把否定词弄紊乱，比如，一面是"一晃而过，毫不留意"，一面是"反复猜测、高度重视。"这样，在济慈的《忧郁颂》中

No, no; go not to Lethe; neither twist

不，不；不去冥河，也不弯曲

告诉你有人或诗人内心的某种势力一定很想去阴界忘川、诗人才需要四个否定词不去制止。那种想回到纯感觉状态的欲望，那种干脆置人生困难于不顾的念头，那种（从男性观点看）女性似的柔弱，或肺病导致的死亡，都自然进入读者的认识中，作为表现手法也是强有力的。另一方面，我们又必须考虑象下面这种效果：

My God, my God, look not so sharp upon me;
Adders and serpents, let me breathe awhile;
Ugly Hell gape not: come not Lucifer
I'll burn my hooks. Ah Mephistophelis.

(Marlowe, *Faustus*.)

我的主，别这么威严地逼视着我；
毒蛇，别紧紧缠我，让我呼吸一会儿；
丑恶的地狱别张开大口，魔王，别来；
我会烧掉我的书本。呵，恶魔。

（马娄《浮士德博士》）

这当中从节奏上看否定词上没有被强调，所以主要意思是令人悚然的逆来顺受，它直接告诉听众自己是谁。但这里面也含有一种要求，要求无论怎样都满足心中的好奇：

Let Ugly Hell gape, show me Lucifer;

让丑恶的地狱之门大开，让我看看魔王；

所以，在他的恐惧下面，正是由于上述理由，他也许才愿意放弃学问，进入一个知识不学而自得的世界，投入摒弃了他的书本的地狱之火。浮士德正被压碎，深藏心底的东西被搅到表面上来了；他的语意不和谐地挤塞在口里出不来；我们背诵丑恶的地狱别张口，不可能把它读成直接命令式。显然，用最后两个词他表示已放弃作选择的努力，象个疲乏的小孩倒入魔鬼怀中。[①]

莎士比亚总是心不在焉地运用否定；他对一个词太感兴趣，不相信它不在那儿，也用不着一定得想到它的对立面。

我所有的伙伴里没有一件或半件衬衫；那半件衬衫是两张布巾拼在一起披在肩上，象掌礼官的无袖袍，而那一件衬衫呢，说实话，是从我的房东阿尔本家偷出来的，或从德文屈雷一个

① 有个批评家说我这儿的解释不对，因为作者意在使角色发出恐惧的尖叫，不象个疲乏的小孩。肯定，"疲乏的小孩"是不准确的，但角色越是尖叫被强调的词，观众越是听不到未被强调的词"不"。许多语言中出现了新的否定方式，因为不带强调的旧形式变得越来越弱。这样，产生了法语中的"pas"以及英语中"do"加否定词。这清楚证明了不带强调的否定常常令人遗憾地消失。由于这个缘故，新闻记者照例拍发电报时采用奇怪而费用大的语言形式"NOT REPEATNOT"。

红鼻子店主那儿偷的。

在英国，未被绞死的好人不到三个，有一个很胖，活到老死。一百五十人中留得命在的不到三人，他们四处闲荡，终生乞食。

当我们思考莎翁怎样写成了下面这两句话时，切不要忘记福斯塔夫：

MAR. Tullus Aufidius, is he within your walls?
Ist SEN. No, nor a man that fears you lessse than he;
That's lesser than a little.

(*Cor.* I. iv. 13.)

马歇斯：塔勒斯·奥菲狄乌斯在你们城里吗?
元老甲：不，没有一个人比他更不把你放在心上了。[1]

(《科丽奥兰纳斯》第一幕第四场13行)

夸张的意思是：全城没有一个人怕马歇斯，就象英雄奥菲狄乌斯一样；第二行不会有别的意思；但再想一想，它有可能暗示奥很怕马，因为整个城市都不敢宣称比公认的英雄更勇敢。这样，“more”变成了“less”，第一行变成了讲奥的勇气。如果你一时弄不清否定词的意思，“fear you less”〔更不怕你〕就显而易见是指有人很勇敢；第二行说有人还更勇敢；如果很快把这一句念过去，它无疑象是个辛辣的回答。总之，它尽量不暗示可能导致理解错误的东西，所以不能有更合理的修正。象这类

① 取自朱生豪译的全集。——译注

否定混乱在伊丽莎白时代的作品中极为常见，如斯宾塞的

Thus did she watch, and weare the weary night
In waylful plaints, that none was to appease;
Now walking soft, now sitting still upright,
As sundry chaunge her seemed hest to ease.
Ne lesse did *Talus* suffer sleep to seaze
His eyelids sad, but watcht continually,
Lying without her door in great disease;
Like to a spaniel wayting carefully
Lest any should betray his lady treacherously.

(*Faerie Queene*, V. vi. 26.)

她就这样彻夜不寐，度过漫漫长夜，
不停地怨这叹那，无人能劝慰；
一会儿轻轻踱步，一会儿呆坐，
好象变换姿势最能使她平静。

塔拉斯也同样不让倦意关闭
自己忧郁的眼睛，通宵不寐，
躺在她门外，浑身软弱无力；
象一条忠实的狗正在细心守卫
以防有人侵犯女主人的安宁。

(《仙后》第五章第四节)

塔拉斯象布利托玛一样不能安然入睡，另一方面，他自己身有重病，痛苦不亚于她。如果不理睬词语上的这种令人注目的安

排，那么句子中各个词和短语就成了各不相照的一些装饰品，平淡无奇地摆在那儿。"suffer sleep to seaze" 若不考虑 "Ne lesse" 就会译成 "入睡，只别睡着。" 我引了整首诗来说明，一旦你被它框住，就不可能对这诗有别的解释。必须记住这种对待语法的态度；一旦这些飘逸的，不协调的各类词被压碎成一个双关语（不再象气态物质一样能随意融合或拆散），我们如果要了解该怎样修改这一法则，那就不再是计算问题，而是实验问题了。

斯宾塞对相互无关的意义漠然视之，自己作品中的句法缺少突出点，又随时毫不客气地把词汇平板地串在句子里，这几个特色在如下几句描绘一条龙的诗行中可以得到最有趣的例证：

And at the point two stings infixed arre
Both deadly sharpe, that sharpest steele exceedeth farre.
But stings and sharpest steele did far exceed
The sharpnesse of his cruell rending clawes.

(I. xi. 11—12)

而且从那两点伸出两根坚刺，
锋利远超过最锐利的铁器。
但是它的刺和最硬的铁器都不及
它的利爪，它把什么都残酷地撕裂。

所有这些陈述所指的都是它们所说的东西的反面；铁——刺——爪在锐利程度上依次上升，而不是语法家以为的依次下降。有一点显得很别扭，那就是 "excoedeth" 被弄成单数，却又与

"two stings"相搭配，据伊丽莎白时代的习惯两根刺是被设想成一个武器的；或与下一行关于锋利的抽象概念相搭配，这样，明显的主语是"steed"，但我怀疑斯宾塞注意过这些没有；这些诗行的主要目的是把"steed"和"stings"相比较，认为两者同等锐利，而且两者都格外锐利。

这一例的意义中有某种空白，我应该把它和下面的东西联系起来看；下面是默斯 [Merth] 未能说出她的意图。她的不能表达自己的意思是可想而知的

What bootes it all to have, and nothing use?
who shall him rewe, that swimming in the maine,
will die for thirst, and water doth refuse?
Refuse such fruitlesse toile, and preseht pleasures chuse.

(II. vi. 17.)

占有一切，又什么都不利用，有何益？
落入海中的人，宁肯干渴至死，
也不饮一口水，能责怪谁？
别作无用的辛劳，还是选择眼前的欢愉。

斯宾塞诗中"main"总是指海洋，那位女主人挑选的是又坏又荒谬的榜样，我们初看只是为了押韵。但诗人的义务不是让他反对的角色去说正面的话，而这样一个人不喝海水（因为味太苦咸难以下饮）这一点却是一个深刻的，自然发展下来的附带一笔，刚好印证作者的审美理想主义。

莎士比亚有时插进一个"not"，一眼便知是为了暗示一种格外微妙的东西：

LENOX. And the right valiant Banquo walked too late,
Whom you may say (if't please you) Fleans kill'd,
For fleans fled: Men must not walke too late.
Who cannot want the thought, how monstruous
It was for Malcolme, and Donalhaine
To kill their gracious Father?

(*Macbeth*, III. vi.)

伦诺克斯：勇敢的班柯不该在深夜走路，你也许可以说——要是你愿意这么说的话，他是被弗里恩斯杀死的，因为弗里恩斯已逃匿无踪；人总不应该在夜深的时候走路。哪一个人不以为马尔康和道纳贝杀死他们的仁慈的父亲是一件多么惊人的巨变？万恶的行为！[①]

（《麦克白》第三幕第六场）

"谁能不那样想"是第四句原文的意思，但"not"把讽刺口气打破，变成"谁不应该感到他们并未作什么恶事？""谁不应该避免思考这么触目惊心的事？"当然，这些意义不是从原词中听得出来的，原句的正常的结构异常坚固，否定词只暗中起紊乱作用。

PAND. If ever you prove false one to another …let all constant men be Troiluses, all false women Cressids, and all brokers-between Pandars.

① 取自朱生豪译的全集第八卷356页。——译注

(III. ii. 216)

潘：如果你们真地相互不忠…让所有坚贞不渝的男人都成为了特罗勒斯，所有不贞的女人作克丽西德，所有中间人作潘大罗。

把坚贞不渝改成“前后不一”就不对了，因为这明显是前台讲给观众听的，引出大家都知道的故事，一场收尾时演员指着一个个观众说：“这是一种既有力又简单的戏剧方式，你们知道我们这些傀儡代表谁。”

事实上并不是由于“not”是轻轻念出的，很容易被忽视；而是由于它暗示出一种冲突，（否则我们为什么说了那么多关于“不”的话而不说一句关于“是”的话?）正是基于这个冲突，而不是这段文字讲的内容，读者才表现出同情。

Stone walls do not a prison make,
Nor iron bars a cage;
Minds innocent and quiet take
That for a hermitage.

(*To Althea.*)

砖石墙不成为监狱，
铁栏杆不算是囚笼；
纯真恬静的心灵
认为牢中才能修身养性。

(《致阿尔塞亚》)

诗大意是在描绘奴仆兼主人的献身服务精神：忠于一个妇人，热

诚于一个政党，服从于上帝，极少享有伴侣；这样，我们要找出它的语气，发现劳伍勒斯［Lovelace］对一个本无内涵的矛盾修辞作了什么解释，其实就是要去确定头两行中"not"的意义。某种程度上诗的结构已做了这个工作。

"That"可意为"它们不成为监牢"，于是作者告诉我们，这种观念使心灵解脱尘世的忧烦而进入世外桃园。但表面上"that"就是囚笼或牢房本身，而且因为是单数形式故不适用于名词"walls"或"bars"，所以它也承认这两样东西实际上对恬静的心灵讲也是囚牢。如果把"that"读成"those"就更有趣，机巧的风味一下消失了，心胸宽广的无所谓态度变成了传教士一心要说服别人。如果读成"them"，意义又不同，韵律变成了散文形式；情感象班扬［Bunyan］作品中流露的东西，我们大可怀疑它的真实性。

然而，这种实验几乎没有机会，因为还另有一种朦胧存在：这种朦胧以一种似是而非的矛盾，以一种谨慎自制的姿态，使诗文带上轻率鲁莽的色彩。"take"是一个在感觉上很主动的动词，虽然这儿可看作是有被动意思；这样，虽然它主要是说"凡怀有自己准则的心灵都接受监狱并变之为遁世避难所"，同时却有言外之意："这样的心灵自我囚禁，逃避现实，或逃避女人，才甘心入牢，除了殉道别无它法。"只是由于有"quiet"这个词紧邻，才缓和了这层意思，使它不致破坏诗的整体比例。这样，我们又可作如下解释："太太，这样的人知道遁世的好处，以哲理态度接受不幸。"还有一层很微弱的意义，使"take"几乎意为"mistake"，象在如下这句中："任你求情告饶，我只当是一把折叠椅在吱呀作响。"这样的心灵纯洁无邪得不知道监狱与遁世的区别。为此，他们可能受嘲笑或被尊敬。但诗人是带

着讽刺把自己列入他们当中的；或者还可解释成：“这么沉静，他们假装不知有区别。”他们这样作时带有一种圣徒似的无可无不可的态度。乔治·赫尔伯特肯定会喜欢这种态度。

所有这些意义只不过是微弱的联想或装饰性文字的表现。主要意义足够明显，作者以极大热情使它能单独成立；这样，回过来看“that”，它可能就是指“walls”和“bars”，受邻近的“hermitage”的影响才成了单数。

我将以用滥了的否定形式中一种最合理的形式为例，来结束关于第七种朦胧类型的论述。这种形式在把观念塞进你脑子里时，又同时说它不是所说的事物。因而，史文朋的

When the blood of thy foemen made fervent
A sand never moist from the main…
On sands by the storm never shaken
Nor wet from the washing of tides…

(*Dolores.*)

当你仇敌的血浸热了
海水从未浸湿过的沙丘……
在暴风从未吹动过
海潮从未冲刷过的砂石上……

（《达罗利斯》）

与其说在述说角斗场上的沙，不如说是在讲海边上的砂子，后者还一直未被提到过；用这种否定的简单技巧（希腊合唱常用之），诗人引进了维纳斯诞生于海的内容，引进了（不是为了读者就是为了自己）他全部关于圣母的联想。

或者，诗人还可更平淡地使用否定：

…behind her Death,

Close following pace for pace, not mounted yet

On his pale horse…

(*Paradise Lost*, X. 590.)

……在她死后，

一步一步紧随，还没有坐上

他的白马……

（《失乐园》）第十章590行）

这就象窗户里的圣徒手中拿格子不是要使用而是人们要把他们弄成这样，就象新闻报纸告诉你今天没有关于最新谋杀案的消息；白马之被提起是因为人们喜欢回想到它有时在那儿。

莎士比亚在奥菲利亚的一首歌中运用了否定，尽管否定词本身是个与诗句无甚关系的小字眼，却助长了感情的一种轻微但微妙的震动；对于细心的耳朵，它变成完全的朦胧，并且有一会儿还能影响全剧的发展。

OPH. *White his Shrow'd as the Mountaine Snow.*

QUE. Alas looke heere my Lord.

OPH. *Larded with sweet flowers;*

Which bewept to the grave did not go,

With true—love showres.

(*Hamlet*. *IV*. *V*.)

奥：殓衾遮体白如雪，

王后：唉，陛下，你瞧，

奥：鲜花红似雨，花上盈盈有泪滴，伴郎坟墓去。[1]

（《哈姆雷特》第四幕第五场）

显然，若把歌词看成独立于剧本之外，蒲伯把诗中的"not"取掉就是正确的[2]。"Which"可指"shroud"、"Snow"，也可指"flowers"；总之"true－love showre"含有一个暗喻，把它们联结了起来，对哀悼而言，鲜花和尸体的关系是平行的，也可是相对立的；鲜花如果有露水则是哀悼之泪；人作为哀悼者或哭或不哭。

我们很容易忘记奥菲利亚的处境，感到她是个可爱而不幸的女子，她之发疯也多少是可理解的。别人告诉她，因为她要服从父亲，她的情人才疯的；她的情人肯定是怀着蔑视抛弃了她，而且肯定极冷漠地杀死了她父亲。

尸布是白的，因为它盖在一个对她无比高贵、她珍爱无比的人身上，因为很快它就要染上污迹；它在她心灵中闪闪发光。"not"可能否定"going"或"weeping"。我们以为应该是"did go"，这可能是由于整个世界为波罗尼亚斯哭泣；而我们得到的却是"did not go"，这可能意味着他在一片混乱中被埋葬（可能连尸布也没有）；我们以为应该是"did go"，这可能是由于波死了，埋了；我们得到"did not go"可能意为无论哈姆雷特是否为他哭泣，是波首先进入前厅并找到藏身之处；我们以为会是

① 取自朱生豪译的全集第九卷104页。——译注

② 我好象没有看到这首歌被单独看待时所具有的意义。表面上裹尸布一样的雪应是对春天初开的花朵的最好的保护，因而用不着哭。但这种对死者寄托的神学色彩的希望却引起哀愁，若你考虑到奥菲利亚心中有人就能够明白这一点。

"did go"，这可能是由于对她说来哈已死了，她感到他一定已死去，应该为他哭泣，也可能是因为他正冒着生命危险去英国；我们得到"did not go"可能意为他并未死；她不该哭一个活人，一个这样损害了她的人（他们爱情的结局不是他的死而是他杀死她的父亲），或可意为他肯定会从英国安全归来。她情人的憎恶世人对她影响很深，使她可能改变这首歌，因为她感到鲜花不应和尸体混在一起，摘下的花才是棺架上真正值得人哀悼的东西，尽管无人哀悼它们。或者还可以这样来想：歌中的死者是哈之父，这样整个这一场戏都是对王后的一种讽刺。要坚持这一观点，我还必须考虑一下整个一场的情形。

呈疯态的奥菲利亚被作者用来引出别的角色的故事，也引出她自己的故事，这是因为作者有用她这角色作全剧的一个反响。于是，对王后的讽刺就不是奥有意为之；它一方面是一种孤立的戏剧讽刺，另一方面是作者的一种手段，使读者进入王后有罪的内心。王后"充满了天真的妒忌"，对她来说，"每个微小事情都是灾难的前奏。"本场戏开场时她拒绝和奥谈话，但奥带着敬意走进来，象有什么消息要通报，或象是带着挖苦性指责。

(*Enter* OPHELIA *distracted.*)

OPH. *Where is the beauteous Majesty of Denmark?*

（奥上，神情恍惚）

奥：丹麦的美丽的女王殿下在哪儿？

这话中含有一种哈姆雷特说得更详细的意义："那已腐烂的世界

的荡然无存的尊严在哪儿?”奥以同样的尊贵气质退场。[1]

OPH. *How should I your true love know from another one?*

By his Cockle hat and staffe, and his Sandal shoone.

奥:张三李四满街走,

谁是你的情郎?

毡帽在头杖在手,

草鞋穿一双。[2]

可解为“我不了解你的实情,怎么知道两个丈夫中你真正爱哪一个?哪一个是你心中的宠儿?是那位注定要在人世游荡的冤魂,还是为了得到你而失去了内心宁静的自负的国王?或是你刚从我身边打发去英国送死的孝子?”

OUE. Alas sweet Lady; what imports this Song?

OPH. Say You? Nay, Pray you marke.

He is dead and gone Lady, he is dead and gone,

At his head a grass—greene Turfe, at his heels a stone.

王后:唉!好姑娘,这支歌是什么意思呢?

奥:您说?请您听好了。

姑娘姑娘,他死了,

---

① 这样作的目的在于,她先亮一个相,使观众知道她这一角色以后还有重要的出场。

② 取自朱生豪译的全集第九卷103页。——译注

一去不复来，头上盖着青青草，

脚下石生苔。

可解为“请听我说：你杀死的那个人才真是你丈夫，坟头的草皮和石板也压不住他。而且，是我的父亲，不是你儿子哈姆雷特，才是真正爱我的人。”

(国王进场)

正在走的这个男人才是王后的心上人，而不是那个幽灵。

QUE. Nay but *Ophelia*.

OPH. Pray you marke;

王后：别这样，奥菲利亚。

奥：请听呀；

然后奥又唱起那首歌。从这一点上看，是那个幽灵的尸衣才这么白，王后的“看着这儿”使人回忆起“看着这儿，瞧这画，还有这……”如果看成老哈姆雷特的尸体在去坟场，他被送去坟墓途中不是无人哭泣，却是有王后在虚伪地哭泣；还有，他不被花儿哭泣哀悼，不被大自然批准认可，因为他未忏悔就死去了；而如果不看成他去坟场，那么他在人世间游荡，因而使人为他哭泣。

但我拿不准这是不是一个完全的第七类朦胧的例子。两个真正的对立面的冲突里容不下那么多暗示，何况这些暗示都遥远而不明显。我们必须区分如下两种情况：1. 仅仅与背景密切相关（第一类），仅仅是统一在感觉行动中的各种类型的混乱无序（四至六类）；2. 一种企图强调地陈述“由上下文规定的两

个对立面”的冲动。可怜的奥菲利亚以她的身心交瘁是无力完成这个工作的。我这里举这个例是举出使用否定词的极为精致的手法;在本书第一章中的戏剧讽刺里这个例子肯定会很适用。

济慈常用这类朦胧来表达一处由平常的体验溶成的强烈感情。这就用不着经高度集中才达到朦胧。

Let the rich wine within the goblet boil
Cold as a bubbling well
让杯中美酒翻滚,
象泛着泡沫的清泉,冰冷

这句诗就是我所指的那种情形的一例,贯穿整首《圣·安尼斯的傍晚》的都是这种寒冷天气与火热激情的对比。这是热病的“既打寒战又发高烧”。在《忧郁颂》中这种方法值得我们仔细观察,它把欢乐和忧伤和感觉都捣成一团,最后结合成性爱。

No, no; go not to Lethe, neither twist
Wolf's—bane, tight—rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kissed
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yewberries,
Nor let the beetle nor the death—moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For sbade to shade will come too drowsily,
And dull the wakeful anguish of the soul.

不，不要去下界，也不要挤揉
土中的牛扁，它身上有毒酒；
不要让龙葵吻你苍白的前额，
它是地狱女王的红唇；
不要用坟头的草莓子作花环，
也别用甲虫飞蛾作你悲哀的灵魂，
也别让毛茸茸的猫头鹰
分享你忧伤的秘密。
因为，一层层忧郁的阴影
只会麻木心灵的苦痛，而不将它提升。

人们肯定欣赏这首名诗中的教训口吻；它是通过矛盾修辞法完成的讽刺性摹仿，摹仿叔叔们明智的劝导："当然罗，痛苦是我们大家都求之不得的。我真诚希望你不幸。但如果你迫不及待过早地得到了不幸，孩子，你得先想想结果：你就几乎得不到什么伤害了。"

上面选 的这一节诗可作如下解释："别放纵自己去享受忧郁，尽管那可能是一件快事，否则你感受不到得了忧郁症。不要老想着忘却，否则你会忘却忧郁的痛苦。不要取得死亡，否则你将失去它时时刻刻都笼罩着你的阴影；你应该只在最剧烈的疼痛时刻充分领略死亡的 滋味、忧郁的感觉和被遗忘的处境。"当然，我的意译只是为了自己高兴，没有必要强调这段诗文的完美高明的病理学形象中包含的对立面。

结合在本诗中的对立概念（包括死亡和性行为），我还必须举出更多例子来说明这对矛盾。痛苦和欢乐，或许是这种对立的一种更温和的形式；把女人看成既是情妇又是母亲，既情人

激动又使人安静，你得占有她，又得服从她；既渴求荣誉的永恒，又追求沉沦的放肆；认为理想美是感官的，永恒美是短暂的。这首颂词形式的完美，陈述的直接，都由这样一个事实所明证，即："所有这些特质都汇集在那一个把忧郁与快乐统一起来的对比之中。有些传记作者试图想通过济慈的生活实况，说明他是怎样取得这些观念的；这些作者干得出色，但也不能帮我们弄清楚为什么人人都能理解和赞美这首诗。显然，一个个对立面，以恰到好处的方式陈述出来，对那些按正常习惯思维的人来说，是富有吸引力的。

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from Heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop—headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud;
但是，当忧郁突地从天而降，
象流泪哭泣的云朵；
所有垂头的花儿得到滋润，
四月的青青春色笼罩山坡；

哭泣产生欢乐之花，而花儿本身是忧郁；山坡青翠，是由于年轻，鲜嫩和富有弹性；或山坡带青色是因为衰老，发霉和地质上的缘故，四月既多雨又是春的一部分；而尸衣预示那具有能量和美的死亡，这个词既可解成帐子，即古老的山坡藏身在绿色下面，又可解成覆盖，即是灰色的水雾，灰蒙蒙落下的雨水，它正滋养着植物。

Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand wave,
Or on rhe wealth of globed peonies.
那么，对着一朵挂露的玫瑰，
或对着海边浪花飞处的彩虹，
或对着数不清的芍药，尽量忧伤吧。

这几句译为"纵情忧郁去吧，因为美色必然消逝，"或"用猛烈的痛苦来击败忧愁并把它变成快乐吧，趁感觉最强烈的时候。"晨与四月平行，并与"mourning"[哀悼]发音一样而有双关意。"花"既代表美的更可见的形式，也代表心地不善的女人。

Or if thy mistress some rich anger shows
Imprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.
She dwells with Beauty , Beauty that must die,
And Joy, whose hand is ever at his lips,
Bidding adieu, and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips;
Aye, in the very Temple of Delight
Veiled Melancholy hath her sovran shrine,
或者，如果你的女人露出气愤，
就握住她的玉手，让她发泄，
你只深情地看着她无与伦比的眼睛。
她周身是美，早晚将逝去的美，
还有欢乐，欢乐老是一去不回；

还有极度的快活，很快就成毒剂，

当蜂唇还在花蕊上吮吸花蜜。

呵，正是在快乐的圣殿，

蒙纱的忧郁女神之屋不能侵犯。

她先是你的女人，所以代表某种程度的欢乐，尽管短暂；然后，把诗看作一个单位，她变成蒙纱的忧郁女神；蒙纱象一个寡妇那样，或是正在用手巾擦泪，或者蒙上什么，如山坡披绿，因为她初看象是快乐。"very" 和 "sovran" 两词给人的感觉是作区分，克服读者的偏见，并指出：这种新的欢乐在一定程度上是快活与忧郁的混合物，sovran 意为 "忧郁在这儿最深" 或 "这种新的欢乐是令人神往的忧郁"。她带有面纱，是由于快乐只能在她的两种冲突的神秘中才能找到。

Though seen of none save him whose stren uous tongue

Can burst joy's grape against his palate fine;

虽然只有他，只有他的利舌

能用力把欢乐的葡萄压破；

意为能把对立的两面压破面区分出来，能够发现骄傲和过度的 "忧郁"，而且只有那些完成了一种活动而且取得快活的人才能得到这忧郁。

His soul shall taste the Sadness of her might

And be among her cloudy tropbies bung.

他的心灵将尝到她力量的忧愁

变成挂在她墙上的众多战利品之一。

如果“Sadness”在这儿只作忧郁的一个属性，象那种不朦胧的理解法会坚持认为的那样，我们就会有一种同义反复，无论再多历史典故也不能使它显得合理。虽然忧郁指巴尔顿[Burton]和哈姆雷特而愁指严重性，还是会如同柯勒律治讽刺的：

这么愁烦和气恼，呵，我很忧愁。

她已变成了快乐和忧郁，变成了美丽但偶尔发怒的女人；人们一致认为这段诗美，只是因为他们觉得这变化是理所当然的。

她的战利品都是死一般花白灰暗，这个短语表示：这种欢乐与忧郁的融汇有一种令人困惑的效果，给人含混不清的感觉。战利品早就死了，虽然保存在诗中，毕竟不能改变和挽回了。战利品被挂，因为水手在从海难里逃生时挂起谢恩的奉献物以示感激（贺拉斯I. V. I），或因为水手没有能逃脱一死，失去了独立性，不再被她辨认得出。

无疑，许多人会承认济慈就是这样取得诗的效果的，但这些用语的含混意义并不容易察觉，因为，在高明的写作手法里，是有可能把融汇在整体中的那些意义分配给每一个单词的。

本章开头就提到弗洛伊德，这最后一例可以说明，被普遍接受为可理解的诗文是怎样可以看成对立面的联想，而这会使那位心理分析家感到兴趣。不过，在济慈的颂诗中，诗人显然运用了对立面，至于这些对立面是不是引起了那位精神分析家的兴趣，那并不重要。在下面取自克拉索的例子中，与其说运用了对立面，不如说那位心理分析家肯定会对这些对立面极感兴趣。

克拉索的诗常有两种解释，宗教的和性的。那是他吸取意象和细节的两个来源。但是，是否这两者都是用来解释对立面的上下文，或者他只是把一者当成另一者的暗喻（这样朦胧就属第一类），或者他是使两者互相暗喻（属第三类）？他是不是在这两者上都欺骗我们，或只是从两者同时取料来写成诗（超然于生活之外）？他是不是在综合这两种经验，或发现了两者共有的一条边界？这些问题只能就具体诗文作答，还必须从细节上注意诗人的态度才能回答。所以我把赫伯特的一首《我把一支表送给希望》归入第三类，因为这诗谈到了同时爱上帝和情人，将二者并置，虽认为它们不同，但以一个方式来认识它们（原文144页）。克拉索关于这个题材的诗被认为优雅但不可取。然而，当克拉索在这个题材上不直接表现出机智时，情形更复杂。虽然他对这两种体验形式等量齐观，这二者实则很不相同，一是善，另一是恶。这儿的上下文是一个女圣人由于其贞洁而受崇拜，但关于她的暗喻又有隐晦的交媾之意。这样一个例子自然应归人第七类朦胧，因为上下文规定了这两种情形为对立面；两个对立的判断被作者同时运用并取得和解，各自开辟不同的领域，在读者心中去找到自己的地位。

有名的《唱给德丽莎女圣的赞美诗》写得浅明易懂，我只须引某些诗行来把这一点说清楚：

She never undertook to know
What death with love should have to doe;
Nor has she e'er yet understood
Why to show love , she should shed blood,
Yet though she cannot tell you why,

She can Love , and she can DY.
Scarce has she Blood enough to make
A guilty sword blush for her sake;
Yet has sbe a HEART dares hope to prove
How much lesse strong is DEATH than LOVE
…she breathes all fire;
Her weak breast heaves witb strong desire
Of what she may with fruitless wishes
Seek for amongst her mother's Kisses.

她从不费心去想一想,
死亡和爱情之间有何关联;
她也不能理解
为什么自己得用血为爱作证。
不过,尽管她说不出,
她却能爱,也愿下黄泉。
她没有足量的鲜血
使有罪的剑为她羞愧;
但她有五颗心敢于证明
爱比死更强有力。
……她的气息炽热如火,
她柔软的胸脯充满欲望而起伏,
在她母亲的吻中寻求着她可能
得到的东西,纵然那是不能满足的意愿。

我并不是说这是朦胧,它显然是暗喻,意指基督是这圣女的情人。但这暗喻的处理方式算得上是一种感情的奇特混合。

…some base hand have power to race
Thy Brest's chast cabinet, and uncase
A soul Kept there so sweet, O no;
Wise Heaven will never have it so .
THOU art love's victime; and must dy
A death more mystical and high…
His is the DART must make the DEATH
Whose stroke shall taste thy hallowed breath…

Ohow oft shalt thou complain
Of a sweet and subtle PAIN.
Of intolerable JOYES;
Of a DEATH, in which who dyes
Loves his death, and dyes again.
And would for ever he so slain.
And lives, and dyes; and knowes not why
To live But that he thus may never leave to DY.

有卑鄙的手能够伸进
你胸部那贞洁的殿堂并打开它
看到珍藏的灵魂，呵，不；
上天有眼，绝不容许这样。
你是爱的牺牲品，你的死
极端神秘和高贵……
他是利剑，要制造死亡，

那一击里将嗅到你神圣的气息……

呵，你会时常抱怨

甜蜜和难捉摸的痛苦，

难忍受的欢乐，

这样一种死法：虽死，

却喜爱这死，又再次死去，

并愿永远这样被杀戮，

生，死；只知道这样他可永生。

呵，你不屈不挠的欲望的女儿，我们可以这样学着诗人赞美女主角。[1]不到三十年后，屈莱顿感到很难运用这套技巧：

The Youth, though in haste,

And breathing his last,

In pity died slowly, while she died more fast,

Till at length she cried, Now, my dear, now let us go,

Now die, my Alexis, and I will die too.

(*Marriage a la Mode*)

那青年，虽然显得急促，只有最后一口气，

却可怜地慢慢死去，而她死得更快，

最后她叫道："呵，亲爱的，现在我们去吧，

死吧，我的阿勒克斯，我也死。"

（《时新的婚礼》）

---

① 克拉索若看见此文定会笑话我。他会说英国人总是褊狭，作为欧洲学者他是在用反宗教改革的一首小诗丰富英语。但这种为自己作的申明，我认为不能减少他运用传统方式的奇特性。

读者会以为我这样配搭文章是出于恶意；试图把神圣的思想玷污成一个卑鄙的笑话。但这两种思维系统并不是不相似；克拉索肯定认为圣人的福分极象尘世上不犯罪就得不到的那种乐：这是他力量的源泉，使他不受清教徒观点的束缚而感到羞耻。屈莱顿直接、大方地写了性的问题，这成了他的严肃剧之所以具有一种英雄气概的原因之一。在这些剧中，人们的确为了对方而欣然赴死：在诗中与此形成对比的对生命的留恋观点也同样奇特地联结在整个剧中（这首诗正是为此剧而作）。当然，它的主要目的在于逗趣；他主要是把暗喻作为遮羞布，作为嘲笑神秘主义的手段。但也正是那样的相互比较使两方面都受益：自然的行动被赋予尊严，英武的行动被赋予柔情和一种自发性。或者，我们能把它只看作是一种简单比较，但仍然由于一种大众的感情（这是他悲剧中最真实的情感），他使自己的题材带上一种尊严，这尊严是他乐观的根源；笑话针对的是人性的虚伪而非人类的情感；毕竟没有一点暗示，说他们不为对方而死；由此而产生的强于机智、优雅和鲁莽的感情是一种类似基督精神的动人感情。“快活是令人疲惫不堪的，转瞬即逝的；青春是忧郁的；没有什么比相互宽容更宝贵；甚至在最有利的情形下，人们也难以想象，要取得幸福是何等困难。”

我讲了这么多，似乎克拉索真的以为圣人的福分就象男女私情的乐趣，这当然是太简单了；我们只知道，他感觉并写成了两者似乎是相似的。为了理解语言的这种用处，我们必须考虑的，不仅是正在被描绘的是什么，而且还有描述者用什么术语或方式来描绘它。于是，本书读者可能说，这样使用暗喻一点也不朦胧。但是，这肯定是以一种特殊方式类似朦胧；同认为这首

诗很美的人读它的方式迥然不同[1]。每一个人都以自己特有的方式来读这首诗，两个对立的判断方式也被读者用特定的方法去理解。要明白这是为什么，我们必须非常了解这个读者。一个人依据这些隐约想到的各个对立面面采取的生活方式是他性格中的重要因素；将对立的双方表达得使各种各样人都满意，各人都可根据不同情况对它们作出不同解释，这是艺术表达中最重要的方法。我所引用的这些古怪的段落正是应用了这样的方法，我才把它们看成是上乘之作。

实际上，我们感到克拉索的许多诗作，本身倒并不是特别朦胧，而是其中的观念很稀奇，用在判断中这些观念又是那么复杂，所以把它看成朦胧可能是正确的对待方法。比如，下而这首讽刺诗，从它自己的观点看，是够直截了当的：

Suppose he had been Tabled at thy teates,
Thy hunger feeles not what he eates: Hee'l have his Teat
e're long (a bloody one)
The Mother then must suck the Son.
(*Luke xi, Blessed be the paps that thou hast sucked,*)
设想他含着你的奶头，
你的饥饿不能被他吸到的乳汁解除：
他很快就要吮吸干（带血的乳头），
然后，母亲必须哺乳儿子。

（《路加福音》十一章，愿你产奶的乳头得神佑）

---

① 我希望这儿再重申，关于“朦胧”这个术语应该是什么意义的谜并未随着我的讲解被放弃不理，尽管我还找不到解答这个谜的方法。

这是在说耶稣与大地的非凡关系，在以一种恐怖激起人的崇敬。这个对比设想：他在胸脯上含着乳头时也是个禁欲主义者，“suppose he had”这几个词有一半是拒绝承认他有幼小时期，曾需要哺育。“Tabled” 也可意为 “taught” [教]，无论是自然的还是犹太的法律；“suppose” 于是可意为由于他一直是童贞的，他从不知道这点。下两行对韵句很 “原始”，吮吸一个长长的带血的乳头（也是个深深的伤口），这观念本身就包含多处性欲倒错。祭献的观念和乱伦、婴儿快感、食人肉等观念并列；我们想到脸上带着野蛮的嘻笑的神；对于花来说他变成了可怕的雌雄两性花之神，注视着人生短暂的光华。那些非洲雕刻，还有五行俗谣更丑恶的形象，都充斥着同一世界。

十七世纪的奇形怪状的明喻（以上就是一个显著但绝非唯一的例子）属于专门收集有趣的怪异事物的时代，而不属于十八世纪科学时代，那个时代对什么是真，什么是合理，都有规定；十七世纪的时代是这样一个时代，当时各种私下的奇想都有权表现出来。要考虑那个时代会怎样称呼克拉索的“奇怪”的态度，我们应该记起牛津派柏拉图主义者向学术界所作的解释，说他的胸部嗅起来有紫罗兰的气味；蒙田也说过类似的话。那时，我们吃惊于作者竟会说了这么一个事物，就不得不去发现朦胧，或去意识到它们的存在；而实际上的情形却是那个时代很单纯地对这样的无害的沉思默想感到兴趣，正象餐桌上小孩可能作出的举动使大人不解一样。应该再举一个选自屈莱顿[Dryden] 的例子，在这首诗中，作者显得比克拉肖更天真幼稚（当然，这是一首早期作品）。诗名是《写于赫斯丁爵士之死》，这爵爷死于天花：

Blisters with pride swell'd, which thr'row's flesh did
sprout
Like Rose—buds, stuck i'th'Lilly—skin about.
Each little pimple had a tear in it,
To wail the fault its rising did commit…
Or were tbose gems sent to adorn his Skin
The Cab'net of a richer Soul within?
水泡骄傲地胀大，在全身皮肉上萌发，
象玫瑰芽苞，点缀在雪白的皮肤上。
每个小丘疹内装着一滴泪水，
哭泣自己冒出皮肉所犯下的大罪……
呵，也许这些珍珠是赠给他装饰表皮，
那下面还藏有一颗灵魂，丰满高贵。

我真想（如我在克拉索诗中所作）再找出一些理由，一些在暗地起作用的奇怪的原因，那是一些会使忧伤的父母在这诗中感到满意的理由和原因；但分析手段用于此处会显得牛头不对马嘴，他的父母觉得本诗"奇"，因而也就"雅"。

在我们考虑如下四行诗是怎样进入克拉索译的《埃利之死》时，我们就得想到上面那些执着的推理。

O let thine own soft howels pay
Tby self; And so discharge that day.
If sin can sigh, love can forgive.
O say the word my soul shalt live.
唉，让你自己柔软的心肠报答

你自己，把同情和怜恤给予人，在那一天，
如果罪孽能叹息，爱能饶恕，
呵，说出那个字，我的灵魂将永生。

从十七世纪的神秘派诗人作品中，读者老是能感到在他们对宗教祭献仪式的理解中有一种阴森可怖的东西，一种认为心灵世界古怪而难以捉摸的看法。我称之为意义含混不清，不是因为它本身辞语上的机巧，而是因为它的力量是取自于一种原始的思想体系，在这种思想体系中对立的统一（比如救星和罪犯）有着特殊的重要性。当然，你也可说，运用了任何本质上自相矛盾的观念，就是朦胧不清，就是应用了关系的观点，这是极有可能的。但我这儿关心的只是有文学趣味的朦胧，我们理解它们后，感到它们具有复杂性。

"That day"［审判日］既可前而添上介词"on"也可作"discharge"［放出］的宾语。"discharge"有多种类似的意义，主要是"卸下，解除"之意，如付钱，禁止，免罪，驱走；这里，本词所有这些意义都相互略有不同。但根据双关法，它的主要意思显然应是"倾倒出你柔软的内脏"，这是大胆运用圣经中的暗喻，也可是个生理学道理，据此道理，同情心会使自己腹内活跃起来，腹腔是存放同情的地方。我感到对这道理很难下什么断语，只有认为"有趣，还是弗洛伊德那一套"。但有一点似乎明确无疑，即：它包含着令人好奇的两种相反的感情冲突。这种可尊敬的观点不仅是从别处借来的惯用方法，它还为众所周知，被认为是严肃认真的手法；但在更文明，更注意雅致的人中，这种暗喻被取消了（在新约里它变成了语言的陈迹），它是基础，这一点不是被人忽视，就是只被看成人性的恶梦给人的最大恐怖

（正象在斯威夫特那些幼稚的诗文里所表现的一样）。虽然克拉索运用了这种暗喻，他意在挑起一种比先前屈莱顿的更尖锐的冲突。一般大众语言只把“肚腹”对某人的渴望看作是很可怕的一种蔑视，以致蔑视者也被蔑视。在蒲伯的《愚人记》中有这样的描写：丘比特效颦古人作出一副悲天悯人的样子来接受人类的请愿，蒲伯用上面提到的同样强烈而植根颇深的矛盾对比法，用高雅的笔触描写了这种猥亵，因而使得丘比特的那种冷漠令人恶心，而人类的那种唯唯诺诺令人难以忍受。

克拉索似乎避开这些冲突，暗喻的奇特也可能只意在表达出一种巧智，指明“discharge”的双关语气，我把它归入第三类并认为对十八世纪说来是很特殊的。但这两种对立的意义尽管只朦胧出现，在诗句中却很活跃；他把自己看成完全与上帝统一，属于上帝，是上帝的一部分，因为这个暗喻是可以忍受的；而且，如果我们可以信赖那种幼稚的判断方式的话，他是以极大的屈辱回头去运用那些方式的。“请你表示同情而饶恕我，就好象是同情你自己；仅仅把我看成你所属那个部落的一员。”

至此，我一直把这一对冲突看成某种程度上是偶然的，看成两个冲突性暗喻包含的历史事件。不过，弗洛伊德将它看成一个自然的单位，看成小孩的根基深厚的冲突的标志，冲突一方是小孩的抵制成人乐趣中的快意，另一方是小孩想学得更多成人乐趣的欲望。由于假设有这样的冲突，它的两个对立面总会相互暗示：“我必须把最宝贵的东西交给上帝；所以我得给他粪土，因为那是我得出的最无价值的东西。但他自己的粪便就是可以设想到的最宝贵的东西，而且这一类东西必须严格地为私人占有，所以如果我能使他自己把那东西交出来，就是最好不过了。”

为了找到最纯洁的爱的意象，为了表示对性问题的超然态度，他反而落回到性爱的最幼稚最不体面的形式上。

在把上帝和粪土配成对立的两个面以后，暗含有这种关系的段落是最重要的，对立面出现在这个章节里也是很恰当的。但是，克拉索是怎样想出那四句我吃惊不已的诗的，他的读者读到这四句时会有什么想法，我自己也说不出来。也许那些读者只觉得新奇，象圣经一样，就不再追问下去了。

为了结束本章，我将从赫伯特的诗作中选一个灵活性不大而又好懂的例子。在此例中和谐的原则使相互冲突的倾向之间保持平衡。这一点从例子里极其巧妙的安排中看得出来。不过，第七种类型的朦胧的这种情况容易使我们看不到它暗含的冲突；作者不再认为那观念充满矛盾，即使认为，也只是从文风的观点来看是如此；他自信能够调解这些矛盾，自己正在作有关调解的陈述。所以我先讨论一首霍普金斯的名为《茶隼鸟，致主耶稣》的诗，我认为它明显地证明了诗能表达一种犹疑不决的状态，我还要谈谈它对思维的影响。

今早，我看到朝辉的宠儿，白日的太子，有花斑的鹰，
沉着无畏地翱翔在大海的波涛上，遨游在高高的天顶，
在它的狂喜中，它怎样展开有力的翅膀四处盘旋，
然后，突然远去，象离弓的箭，
冲入云霄，轻松地滑翔，蔑视狂风的阻挡，
我禁不住激动：一只鸟儿竟有这种气魄和力量！

粗野的美，勇气，果敢，空气，骄傲，羽毛，
在这儿受到训练，从你迸发出的火焰，

比那鸟儿还美上千倍，也危险上千倍，我的骑士！

这很自然：马蹄只消踏一踏，山岗便容光焕

发，蓝灰色的余烬落下，在火焰中变得金红。

这个例子我得感谢瑞恰慈博士；他已很高明地讨论过这首诗。在他的分析之上我增加不了什么东西，此处用此例也只因为它是个好例。

霍普金斯变成基督徒后焚烧了早期诗作，然后才接受圣职。诗中的火可能影射到这一牺牲。他不期发现那鸟儿的生动活泼的美，就觉得那是他甘愿与世无争的心境的相反：他好象是用诗来强调自己的生活更优一筹，但不能断定这点，所以怀着痛苦把两者都同时装在心里。我藏着的心灵似乎暗示更危险的生活是属于茶隼的，但最后三行又着重指出：无疑，与世无争的生活更可爱。"Buckle"[紧束]可看成有两种可能的时态和两个意义："它们在这儿紧束一团"或"来吧，到这儿紧束成一团"；这个词象条军用皮带。为英勇行动而进行训练；或象一个扭弯了的、无用的、再不能正常滚动前进的脚踏车的车圈。"Here"[这儿]可意为"对那鸟儿而言"或"对耶稣而言"；那时可意为"当你变得象那鸟儿时"，或"当你变得象耶稣时"。骑士将肉体和精神的活动拟人化：或是耶稣上路去耶路撒冷，或是骑兵准备冲锋，或是带翅的神马，或是茶隼。

这样，在这个六重奏的头三行里，我们似乎看到弗洛伊德派使用对立法的实例。在这当中，两个事物、虽被读者认识到是互不相容，但有着不同看法的读者都很看重这两个事物；作者用同时适宜两者的词语来说它们；读者对这两个矛盾事物都看

重，都渴求，这样得到了一种短暂的、过度的满足，而读者心中两个判断方式则相互冲突。我们可以想象，这样的过程可以渗入到我们整个思想的最底层，激发出心灵深处的能量。同时我们又怀疑，象这三行诗那样粗糙地运用对立，是否能取得更有效的结果。这种巨大的并列代表了被设想成同时并存的两个世界之间的冲突接触点，给人的感觉象是演员在台上大喊大叫，或许，这几行诗对许多读者显得毫无意义，根本产生不了什么作用。最后三行诗尽管宣称对事情只作了一个判断，却更有力地、更优美地表达了冲突。

“灰烬把火盖住”这一暗喻似乎最强调当灰下落而进入火时火变得很美，因为它摇摆不定的样儿再次被结束。或者，这个暗喻强调的是快乐，因为哪怕囚居牢室，还是多少能有所运动，有所冒险。画工用来给圣人加光圈的“gold”[金粉]为了头韵只得与“gash”和“gall”取得一致。从这种靠不住的胜利中，朱红[vermilion]使我们再次流血。[①]

与这种骄傲但无望的痛苦形成对照的是赫伯特的一首说教诗，里面也运用了同样的手法。《献祭》这首诗是诗人创作顶峰时期的产物，把有关“牺牲”的基督教义中存在的各种冲突陈述得简明易懂，壮丽中不含有自大，这种技巧在任何文艺创作中都是了不起的，而一连串的矛盾，一种不停跳动的思维方式，能取得这种效果，简直是独一无二了。赫伯特的诗通常更带个人色彩和文艺复兴的自由气息；这首诗中，神学观点被毫无保留

① 几乎这一切分析都是作背景的。问题在于“buckle”。如果霍普金斯能看到这个分析，不知他会说什么？也许，这是本书中唯一的真正令人不快的例子。如果我是对的，我耽心他会极为恼怒地否认他有“象一个脚踏车圈”的意思，然后经过剧烈的良心谴责之后，干脆毁掉整首诗。

地全盘接受，诗人只是它的喉舌。或许，要使这么高度朦胧的东西显得自然，使人放心，就只有这么做。因为这样一来，这首诗便处于诗歌的“冲突”理论之外；它知道冲突的存在，但它所作的却是用一般化方式去解决冲突。所以，这儿说话的人是耶稣，所说的话题是教义，说话的方式平淡，说话的目的单纯，表示的情感强烈；这些特色本属于学者的抽象推理，但在宗教传奇剧中活灵活现。

They did accuse me of great villainy
That I did thrust into the Deitie;
Who never thought that any rohberie;
　　Was ever grief like mine?

Some said that I the temple to the floore
In three days razed, and raised as before.
Why, he that built the world can do much more.
　　Was ever grief like mine?

他们指控我十恶不赦，
因为我把邪神偶像击碎；
我从不认为这是劫夺；
　　可曾有过我这样的伤悲？

有人说我三天内摧毁了圣殿，
马上又一模一样重修起一幢，
什么，能够创造世界的神岂止这点？

可曾有过我这样的悲痛?

诗中说话者的语气是感伤而单纯的，很天真地对人们这样对待他感到惊诧，也完全不能理解自己的罪名。这样，第三行中的"who"和第七行中的"he"都可以适用于"I"和"Deitie"。但我们在认为这种安排简单有如诗中说话者之前，必须考虑"razed"［毁］这个词适用于两个对立行动的妙用；引自耶利米书的话作每一节收尾的叠句，原先这句话本意不是说救星我主，而是说邪恶之城耶路撒冷被上帝所弃，因其罪恶而落人敌手。

Then they condemn me all, with that same breath
Which I do give them daily, unto death;
Thus Adam my first breathing rendereth:
　　Was ever grief like mine?

Hark how they cry aloud still Crucify
He is not fit to live a day, they cry:
Who cannot live less than eternally.
　　Was ever grief like mine?

然后他们都来谴责我，判我死罪，
他们呼吸的能力是我赋予的，从出生到死亡；
是我，才使亚当发出了第一声呼吸，
　　可曾有过我这样的悲伤?
听，他们怎样地嚎叫着要钉我十字架，
"他不配多活一天!"人们狂呼；

而我是注定要享有永恒的生命。

可曾有过这样的苦楚？

"Me all" 意为 "他们都责难我，他们责难我一切（我是耶路撒冷，甚至包括他们）；" 他们判我死刑，而我实际上却不可能那样死去；他们责难我，结果招致自身的毁灭；我使他们从生到死每日每时能呼吸；这样，"renderth" [给] 的意义中包括 "报答我的好意" 和 "放弃魔鬼"，"在他们死时，在他们现在杀死我时，我要记住这样做"。在他劝他的朋友不要为他哭泣时，基督的爱，献祭观念的复仇的恨，都融合在劝告中。这是因为，他已为两者流过泪，那正是他们使他痛苦并抛弃了他时，他们现在要为自己流泪了。

Weep not dear friends , since I for both have wept

When all my tears were blood, the while you slept,

Your tears for your own fortunes should be kept.

Was ever grief like mine?

不要哭，朋友们，我已为你们洒过泪，

我的鲜血就是泪水，那时你们正沉睡，

应该把你们的泪水留给你们的命运，

可曾有过我这样的伤悲？

每一种情形中，主要意义的重点都在耶稣的慈爱；只是这种牺牲的预感出现在优美动人的想象里，所有的冲动都包含在想象中。

Now heal thyself, Physician, now come down;
Alas, I did so, when I left my crown
And father's smile for you, to feel his frown.
Was ever grief like mine?

现在，治疗你自己吧，医生，下来，
唉，我就自我抚慰过，当我把权威
和父爱留给你们，使你们感到他的失望。
可曾有过我这样的伤悲？

第二层意思（“使你感到”）是诗人后来修改诗稿时才有的，原稿是“去为你们自己感受”。

最后一段包含着极强烈又简单的两层意思

But now I die; Now, all is finished.
My woe, man's weal; and now I bow my head:
Only let others say, when I am dead,
Never was grief like mine.

但现在我去了；一切都已了结：
我的苦，世人的福，我垂下了头；
只是，我死后，愿人们说，
永不再有和我一样的悲忧。

英文中没有清楚的间接叙述形式。他也许是表示心愿，希望他怜恤的人类不会有他那么大的悲苦，“在基督死后，但愿不再有象他承受的那种苦痛”；他也许希望人们会这样说，希望人们终究能理解他，希望建立教堂以作他痛苦呻吟的共鸣厅。或者他可能

是引用了别人的话，“要有报应。让折磨我的人在他们自己的不幸超过了我的不幸时说：“愿以后永不再出现我们这样的痛苦”。（如果这种人根本还未出生，他就算幸运了。）

我不敢保证人们在多大程度上愿意接受这双层意思。我只确信：一旦你读懂了，并感到这最后的冲突极为突出以后，你不可能不想起上面所说的双层意义。如果要理解这种明显的、完全的矛盾的意义，必须考虑把它作为宗教信条的那种方式：“基督为一切生灵创造了安全，我们身上的重担给取开了，正因为如此我们才应该小心谨慎。只有怀着信仰才能获救，故圣书必读；呵，死亡，你算什么，因为第二次死亡才极为可怕。”读者可能说，虔诚的赫伯特不可能想用这种方式造出一个矛盾，因为他肯定会认为那是亵渎神圣，因为他一贯只乐观地看到他笃信的宗教的光明面。当然，我们很难说诗人是否意识到自己作品中的特定的暗示。他要考虑的事还很多。读者认为作者不可能有此意图，第一个理由是：把基督设想成坚持要审判邪恶，这只是一般正宗的做法；他这儿坚持审判而不愿饶恕，也有可能是亵渎神圣（因为与他的仁慈不符）；第二个理由是：赫伯特虽然是阳光下的蟋蟀，但人们发现这小虫的习惯后常常大吃一惊：它们看起来弱小，实际上很凶狠。①

只要想起耶和华的复仇力量，他的宽厚仁慈声音就更显得深沉响亮，即使我们再也找不到如下这么精巧的文字：

① 本诗里遭受折磨、带着渴求的基督无异是在说：“我是众生之主，我要惩治谁，谁就逃不掉”；“他们这样对待我，就使他们自己失去了被怜恤的资格”；“看，怨恨是怎样毒化一切。”我这种分析并不是在发掘隐藏意义。不过，这并不是说，赫伯特准备就这样出版。似乎有出版方面的负责人告诉了他读者的反应，所以他自然要考虑该不该出版。

Herod in judgment sits, while I do stand;
Examines me with a censorious hand.
I him obey, who all things else command.
    Was ever grief like mine?
犹太王赫罗德作判官，我站着受审，
他对我横加责难和盘问，
我顺从他，虽然我有统管天下之力，
    可曾有过我这样的悲愤?

就在平和的第二句里，"me"[我]也是带着胜利和蔑视的威力，十分响亮，回音是"他这样作多可笑"，而且从前面的天命还有进一步回声，因为耶稣在赫罗德面前表示的蔑视象是挥拳战斗，被审判者远比审判者更愤怒，站立着不仅受权力之苦，还自己行使着权力。

Why, Caesar is their only King, not I
He clave the stony rock when they were dry;
But surely not their hearts, as I well try.
    Was ever grief like mine?
是呀，他们的主是凯撒，不是我。
他辟开山岩引水解除了他们的干渴;
但他辟不开他们的心扉，那只能是我，
    可曾有过我这样的灾祸?

这一节通过集中变得强有力。第一行是他面对法官的辩护词:

"我不是政治鼓动者。"这种带有酸苦的歉意说明自己的世界不是眼下这个世界，并将凯撒和摩西［Moses］同看成以色列的头人。"呵，是凯撒给了他们生命之水，我只是个良民。"通过这个反语，征服者的世俗权力，法利赛人的法制理性主义就和基督的宽厚、饶恕、对心灵的抚慰形成了对比。"以我的温柔体贴或以他们的垂头丧气，我可以辟开他们心灵的铁门。"

Ah how they scorge me yet my tenderness
Doubles each lash; and yet their bitterness
Winds up my grief to a mysteriousness.
　　Was ever grief like mine?
呵，他们在怎样鞭鞑我！我的体贴
只招来加倍的抽打；而他们的仇恨
把我的悲痛变成神秘，无人能测。
　　可曾有过我这样的悲愤？

"Double"［加倍］：因为我很容易感到痛苦，因为看到他们这样残忍我就痛苦，他们如此不义使我痛苦，我的逆来顺受惹怒了他们，因为我的柔和（它实际是威力）会把每一皮鞭回打在他们身上，还因为他们的痛苦也是我的痛苦。"mysterious"［神秘］：因为他们心中的仇恨，或他们制造的仇恨产生很深的痛苦；因为这仇恨把痛苦体现为一种能在大众（折磨者也是大众）面前显示出来的东西（如传授神秘奥妙时的仪式），或它把痛苦拉成一根弦发出乐音，在心灵深处造成回音；这是一种受难。

Behold they spit on me in scornful wise

Who with my spittle gave the blind man eyes,
Leaving his blindness to mine enemies,
Was ever grief like mine?
看呵，他们万分蔑视地吐我唾沫，
我却用自己的唾沫使盲人重见光明，
把黑暗留给我的敌人。
可曾有过我这样的不幸？

这个意思是，把他的瞎眼有意留给我的敌人以作为残酷的审判；因而，他们向我吐唾沫就是在犯罪。（主，饶恕他们，因为他们不知道自己在做什么。）诗句对这两件事作了对比，但众人向我吐唾沫实际上是一种抚慰，他们这样作才看出我是替罪羊，成全我的胜利和他们的获救；他们吐唾沫，我也吐过唾沫，这就表明我与人同一。只有赫伯特方式中的那种速度、单一性和紧凑性能够以这种样式处理这么复杂的冲动。

Then on my head a crown of thorns I wear,
For these are all the grapes Zion doth bear,
Though I my vine planted and watered there.
Was ever grief like mine?

So sits the earth's great curse in Adam's fall
Upon my head, so I remove it all
From the earth on to my brows, and bear the thrall.
Was ever grief like mine?

于是，我头戴荆棘编成的王冠，
这是犹太人挂在身上的葡萄藤，
我亲自下种，亲自浇灌，
　　可曾有过我这样的悲愤？

亚当的原罪招来对大地的诅咒，
这诅咒落到我头上，一人承受，
不让它留在大地上，自己一人受难。
　　可曾有过我这样的哀愁？

惩罚亚当的荆棘，以赛亚［Isaiah］判定毁灭的罪恶之城的野葡萄，酒宴上狂徒们用藤蔓做的花冠——所有这些都堆到基督头上；发生着这一切的世界不再是人所见的宇宙中心，而是哥白尼的天文学世界。本诗此处的成就不仅在于所有这些典故都联系了起来，还在于作者给他们罩上单调和天真的情绪，执着传教的精神，使人心碎的、本朴的壮丽。

They bow their knees to me, and cry, Hail, King!
Whatever scoffs or scornfulness can bring
I am the floor, the sink, where they it fling.
　　Was ever grief like mine?

Yet since man's sceptres are as frail as reeds,
And thorny all their crowns, bloody their deeds,
I, who am Truth, turn into truth their deeds.
　　Was ever grief like mine?

他们向我屈膝，呼喊大王万岁！
无论这蔑视和嘲弄有多屈辱，
我是大地，沟渠，供他们倾泄轻蔑，
　　可曾有过我这样的悲苦？

然而，人世的君主弱不堪击，
他们的王冠只是荆棘，行为全是凶残，
我——真理，能将恶行改造为美德。
　　可曾有过我这样的悲叹？

我，发自慈爱之心，使他们尽可能少造下罪孽，所以我才是大王，该受嘲讽；因为所有的王侯都不光彩（软弱、众叛亲离，被憎恨）；因为我是王中之王；或者，因为我被剥夺了权威，使所有尘世的君王得到了力量。耶稣这儿把赫罗德和彼拉多[Pilate]合二成一，他俩的结盟是耶稣的死敌，身着王公的红袍证明只有他的血“能洗去人世的腐臭。”

Oh all ye who pass by, behold and see;
Man stole the fruit, but I must climb the tree,
The tree of life, to all but only me.
　　Was ever grief like mine?
呵，所有的过路人，请看，
人偷了果子，我却须爬上树，
生命之树，给万物生命，独不给我，
　　可曾有过我这样的苦楚？

第一行在崇奉神明的气氛中终于完整引用了耶利米书的话，他爬上树去归还人所偷去的东西，好象是在把苹果重新插上去；但短语本身暗示他正在偷，有罪，他就是普罗米修斯。或者，他是为人类而偷（有罪的是他，在树上就被抓住），或者，他是正往上爬，象豆杆上的杰克（欧洲各国的神话故事人物——译注），把自己的人一同带领回天堂。诗中的短语有一种奇特的谦卑，使我们觉得他是家中的儿子；或许，赫伯特是在取材于中世纪的传说，即十字架是用结禁果的树木取料作成的。在这个暗喻中，耶稣象一个小孩，因为他是上帝之子，摘了果子又不算偷窃，因为由此会产生现实的联想，因为他显然比人小，至少比夏娃小，夏娃或人可不爬树而摘到果子，这就产生一种感伤和无邪（你们要象拥抱小孩一样拥抱天国，否则你们无法进入天国）；另一方面，从自己父亲果园偷果又是乱伦的象征；在耶稣身上，这种最大的恶与最高的善相结合。这样，以两种方式，一种隐藏在另一种下面，耶稣变成有罪；于是我们进入最后的矛盾：

Lo here I hang, charged with a world of sin

The greater world of the two…

惨呀，我吊在这儿，背了数不清罪过，

这罪过世界大于另一个世界……

这是耶稣的全部形象：替罪羊、悲剧英雄，因为被恨而被爱；被恨，因为他同神一样；因为受折磨而超脱了折磨；因为大慈大悲而折磨他的折磨者；他是人所有的力量的来源，因为他夸大

了他们的弱点；他创造了组成社会的可能性，因为他被人所驱逐。

Between two theeves I spend my utmost breath,
As he that for some robberie suffereth.
Alas! what have I stolen from you? Death:
Was ever grief like mine?

钉在两个贼中间，我呼出最后一口气，
象强盗因偷窃罪而落得的下场。
惨呵，我从你们那儿偷去了什么?死亡。
可曾有过我这样的悲伤?

在这首诗里，赫伯特就诗涉及到的范围，以必要的方式讨论了人心的最复杂最深刻的观念。

第八章

我用这最后一章对前面的章节作一些评述，谈谈适当的朦胧应该具备的条件，朦胧在何种程度上才能立即得到读者的理解，以及人们理解朦胧的方式。

针对第一个问题，1927年出版的《牛津诗文集》的序言很明确地提出了一种看法，认为“在单词意义的外延和内涵之间有着逻辑上的冲突”；即是说，“冲突存在于以下两种倾向之间：一种是‘节制’的主张，它剥去单词所有的联想意义从而摧毁语言；一种是‘不拘’的主张，它任意发挥、自由联想从而也毁掉语言。”我一直采用的方式似乎是断言一切诗的语言在意义上都很丰富，几乎没有止境，这里，我应该提说一下对立的那一面了。

显然，单词的所有附属意思都是密切相关的，因为任何事物（短语、句子、诗行）只要作者用来作为一个单位，就必定是一元的，必定只代表思维的一个体系。在复杂的情形中这种一元性即受到威胁：你想到的是好几种事物，或是想到了好几种事物之后才能想到那一种事物，或是通过好几种方式才想到那一种事物。你了解到所有这些事物发生前后的相互关系后，也许

可以得到一个概念，达到一元性认识，但这样的话，这些事物的相互关系就成了你思考的那一件事物。我们可以更广泛地说，要使朦胧具有一元性，必须有一种把它的各要素聚合在一起的"力"，所以我在讨论朦胧的时候，就应该研究这些"力"是什么，它们是否适合要求。但是，这儿的情况正象我首章关于节奏的情况，很难详细说明节奏的作用规律；指出了节奏对词义的影响也还是未能详细地说明节奏的运用情况。

由于句子太简单而通常省去连接词（在逻辑内容上再加上逻辑形式的陈述），用了连接词反而错误；从这一情形当中我们可以看到两个并行不悖的概念。我们省去了一个形容词"虽然"，就需要"因而"来强调它；如果把两句话依次排出，则两处逻辑联系都暗示出来。同样，人们习惯于自动地判断将各种意思聚合起来的那些"力"，他们觉得自己在分析了意思之后就可以理解这些力。当然，许多这种力只是隐藏在意思之中的，所以，对这两个互相规定的要素而言，我们更容易找到一个词来代表意义，而不容易找到词来表示力。我觉得我讨论过的那些朦胧都很美；所以我认为，通过举例说明朦胧的性质，我已经指出那些恰当地把朦胧各要素聚合起来的力的性质。如果用相反的方式，通过力来说明模糊，则不自然；如果同时运用正反两种方法说明，则又冗长无趣。[①]我这里只想说，这类隐约存在于我们想象中的"力"对保持一首诗的完整性是至关重要的，而且我们无法以朦胧这一术语来讨论这种"力"，因为它只是朦胧的补充。

① 当时写到此处时，我是在竭力达到我先前未能达到的纯洁。我应该说，书中许多分析如果说令人信服，则是因为它们考虑到了在诗人心中起作用的那些力，而不是因为使用了表达细节稀微的词语来描述那些力。不过，这并不影响理论上的区分。

只是，我们在讨论朦胧时，能弄清关于这些力的许多问题。特别是如果有矛盾存在，那一定暗示有张力[tension]。矛盾越突出，张力越大；张力的传达和维持不是通过矛盾，而是通过别的方式。

因此，朦胧本身并不令人满意，也不宜为朦胧而朦胧。凡有运用朦胧的情况，都应是产生于客观的需要，其适当性又由客观予以证明。同时，朦胧运用于更为有趣或更为重要的场合时，其适当性则更容易得到证明。这样，对那种“尽量不要弄得朦胧”的作法，我们得多作分析以解释之，而且我以为我所讨论的大多数诗人都是这种作法的响应者。这种作法有可能使诗文的意思更直截了当，更明白易懂，从而更能使诗篇长存下去；这是一种必要的手段以防范毫无意义地故弄玄虚，也保证在必须使用时用得恰到好处。不过，“尽量不弄得朦胧”这提法本身就不明确、不可靠；它包含以下所有的问题：一个诗人能作些什么？他对自己的创作思维活动领悟到何等程度？如果他尽了力，又能对自己的创作有多大程度的理解？我相信，我前面描述的那些方式方法对批评家很有用处，但肯定会使诗人陷于困境。甚至在散文中，倘若作者相信这些方法，他们也会据此写出一些糟糕的东西来。他们会写出一些含混的东西，心中却认为这样能更直接地表达他们要表达的意思。

至于说到当前研究朦胧的重要性，我们自然对语言最近的发展感到惊惧，从而认为英语实在是非由分析家来清理一下不可了。英语过去一直就以丰富而混乱著称，现在正迅速变得更丰富更混乱了。它本来就缺少遣词遣句的恰当手段，现在还正在迅速抛弃仅有的少得可怜的语言手段。它变得越来越含义丰富，越来越勇于把一切可能的意思一揽子包括进去。简略地回顾一下

小说的发展，便可看到受过教育的人所说的英语在这一世纪以来已令人吃惊地大大简化了语法结构。人们有时候说，他们使用的单词就象一眼望穿的柜台那么毫无精致优美之感；他们还说，英语所用的词汇越来越少，运用方式也越来越粗糙。但是，这种新闻语言似的平淡无奇并不表明单词的意义简单贫乏，而是因为用这种风格写作的人使词句与读者之间好象隔有一个距离，那些单词在一定距离之外代表作者来不及消化的含混、复杂的各种思想和体系。现代科学肯定会减少语言的朦胧性，不仅因为科学语言有清楚准确的传统，还因为多数科技用词即使不止一个意思，也只有一个背景，一个观点。但这类词运用并不普遍，它们只弄得我们已经使用着的词更加混乱无序。英语正变成一个词语的乌合之众，词与词相互的关系极为松弛，许多单词有共同点，所以很容易在不经意间造成朦胧，你还得时刻不忘作为你服务对象的那数量不大的一群人。据不精确的看法，很多近年来的创作正是为了对以上谈的现象进行斗争，才毅然变得难以读懂的。

英语中朦胧与日俱增，文体日趋简洁，逻辑区分也越来越小，最显而易见的例子是报纸的标题。我还记得有这样一条出色的标题。它是：

ITALIAN ASSASSIN BOMB PLOT DISASTER
意大利刺客爆炸阴谋惨剧

这样一来，我们把中文里重要单词平铺直叙的方法用到了英文里，名词性形容词表达了具体的意义。或者，也可看成一种粘着语法，一个词一句话，象爱斯基摩语那样。我听说美国报纸

的标题不论怎样古怪，一般都是句子；英国的方式更完整。炸弹和阴谋这两个词既可是名词也可是动词，还能欣然作形容词，它们在这个标题中很不确切。我们初看一眼会认为有两个词或两句话，其中的分号象在电报行文中一样被省掉了："为了你腰包中的钱，让我告诉你关于意大利刺客和众所皆知的爆炸阴谋造成的惨剧"；但我记得那位刺客不是意大利人，"Italian"这个词修饰它后面的一联串名词，而这标题中被修饰的中心名词是"disaster"［灾难］。也许，由于"Italian"这个词离它修饰的名词这么远，就暗示着它后面其它词也多少与"Italy"［意大利国］相关，暗示"bombs"［炸弹］、"plots"［阴谋］、"disasters"［灾难］既属于政府，又属于谋乱者；也许我们一读到"意大利刺客"就会想到受伤的墨索里尼。这种形容词的延伸用法起了音乐中切分音的效果，使文句的节奏强烈，一行文字里带上两个休止；当然，主要节奏传达出的意思是："发生在意大利的刺杀—爆炸—阴谋事件是一个尤其令人激动的惨案"。唯一的强重音落在"bomb"［炸弹、爆炸］上。

我们不得不承认，这个标题写得有力，不仅是因为它用很适宜全部用大写字母排印的短小精悍的形式来传达出内容，还因为它虽很短，却内容丰富，读者看一眼就得到好几种意思，这些意思相互之间统一协调，象暗喻中包含着统一、众多的意思那样，而且整个标题对读者的刺激不亚于标题中最受宠的词："炸弹"。这是一种引起逻辑学家的强烈兴趣的陈述方式，别的英语文学形式如果也采用这种陈述法，那么惨剧也就不复存在了。对各种可能的陈述方式进行的清晰的分析，灵活自如地用句法结构将这些方式精明巧妙地结合起来以达到预想的效果，就有可能给目前已经无技可施、干枯乏味的语言重新灌注一点伊丽

涉白时期的血液。在现代英语中合乎规范语法的文句并非唯一的陈述形式，我认为，我讨论诗歌时所采用的方式将变得越来越必要，尤其是当我们企图控制语言时更是如此。

我不敢断言自己在研讨这一问题时所运用的思辩方式恰如其分。比如，瑞恰兹先生将诗划分为意义、感情、语调和意图四部分。只有这四部分分别归入一个附属的小类，而表达出每一小类内容的细微的句法变动也依序列入，我们才可以说作了正确恰当的解释（因为即使这位分析家已经征服了全国，他还没有统治着它）。但是，理解一首诗和理解对这首诗的分析，却绝不同于细读依序列入的句法种类；只要能做到尽可能清楚明确，我们总想达到这样一种讲述方式：一当我们正确地理解了它，就会永远记得住它。人们把一个复杂的概念作为包含有事实和判断的一种感受并记住了它；要他们直截地说出这些感受就不象说出骑自行车时的感受那么容易；这种感受的产生是由于知识能力的作用，尽管通过细读依序列入的不同句法也可能得到这种感受。不过，各不相照地分别陈述事实和判断（思想和感觉），好象两者迥然不同，却绝不是解释它们的结合关系的好方法；这种方法使读者在理解时以为有两个事物，而实际上应该使读者明白只有一个事物。从心理学上讲，这种详尽的分析很不错，但这种分析很难说是文学批评；它使读者先必须掌握大量有关这种分析法的知识，然后才能起步去获得他所需要的东西。

这个关于统一的概念格外重要；不仅仅（虽然主要是）对诗而言，而且对一切文学作品和大多数口头交谈来说也是如此。这里，为了比较而不是为了解释，让我们回想一下巴甫洛夫在他作实验的狗的大脑里得到的发现：某一部位的刺激会立即在邻近部位产生抑制，不多久抑制也发生在刺激部位本身。所以，

把一事物分成两部分陈述完全不同于把它作一个单位来陈述；柯勒律治曾说过，人的任一次思维活动总是固执地使用一个词来表达，宁可用一个欠恰当的词而不用两个恰当的。当你的思想中有着各种各样的事物时，或当你用很多思维手段来分析一个事物时，要贯彻你的全部标准，唯一的方法就是在同一时间内贯彻它们；要迫使读者抓住你的整个意思，唯一的方法就是把意思的各要素作这样的安排，使读者既信服它们，又牢记住它们，从而只会感到满足；要避免毫不相关的异类混淆，唯一的方法就是使你写出的东西在每一方面都是统一体。

我在本章开头提出的第三个问题更为重要，那就是理解朦胧的方式。我一直运用的分析法，越过了两种思想方式之间的鸿沟，巧妙地产生出多种可能的意义，我还认为由于一种天生的思考能力使读者感到这种方法在他的预见之中。这样说一定令人怀疑，但有关理解诗歌的所有实例都非比寻常。我这种看法是好是歹，通过它在事物具体的细节上的运用可得到最好的判定。这里，我只试图使自己的这一看法显得合乎情理。

我们不是用词而是用直接的短语来进行思维，但就在一个句法得到认可之前，我们心中首先感到的却是半信半疑；我们会想："句法结构可能是这样或那样的。那些词可以这样联接，也可以那样联接。"我们把单词看成已经在某种句法当中，很象我们把一个字母看成已经在某个词当中，但我们更容易认识到自己在句法理解上搞错了，而不容易发现在单词理解上的错误。有些药物你服用后会感到周围的东西在跳动，如果平时你觉得某个东西更可能移动到别处，如果你在对它进行理解时已赋予它各种移动的组合因素，那么，在这种药效之下，你更容易觉得这个东西在被移动。同理，你在考虑单词的时候同时也想到组合

它们的一种合理的句法，但这个句法也带有一种盖然性，可以有别的句法来取代之，那种可能性较小但仍然存在的句法会以某处方式出现在你的脑海里。

在诗歌中人们很重视这些可供选择的不同句法。要知道怎样掌握这些句法，就得努力去理解诗人本人。关于人眼将组合因素加在所见事物上的情况，我再举一例。我们能感觉到一个东西距我们多远，这离不开我们的视觉，当这种印象与我们视觉分割开来时，我们感到自己的目光会仓皇失措（假如你以为某物是一堵墙，结果是大海，刹那间你什么也看不见，短时间内好象面对一种含混朦胧，感到莫名其妙，随后才恢复正常视觉）。与此同理，许多读者在接触一个新诗人的作品或接触任何一种诗的时候，都只感到不自在，不舒服，就象不知道又想知道是墙还是海。

正是这类隐约存在又各行其是的对盖然性的判断，通过一种好似"爆炸"的方式，统一起来使词句通顺，表示出一组短语的主要意思。这一"爆炸"式反应，速度虽快，也不是我们所想的那样快如转瞬之间。还有，正如在化学反应中那样，会有逆反应，支反应，微小的阻尼爆炸，缓慢的蔓延型反应，它们一齐发生，但产生热量不大，最后的结果由于主反应初期阶段的作用而变得复杂，或因为反应产物在反应停止后过一段时间才表现出来的性质而变得复杂。一般说来，你思想上得到的印象，是各种有关意思的最后统一的联合体，它使我们十分满意地作出这一回答："我已经懂得这个了"；我们只是偶尔注意到这种反应过程的奇特性。我记得有一次自己为了看懂一个词而对它格外仔细，同时又想象见过这个词的反义词。同理，我们开始读一首诗的时候，并没有马上把句法结构定型，各个词也还不具

有它们应该具有的分量；这首诗说的什么，我们只有泛泛的印象，但心底深处还有诸种同时出现的感受，那些感受不一定成为我们最后由判断而得到的意义，但往往决定着我们最后所得意义的格调。同样，诗人开始写一首诗时，常常在不同意义的关键点上不断改变句法结构，而不去改变整个大句法结构。从克拉索的《基督割礼之赞》中我们能找到这种情况的范例，虽然微不足道，却是十分典型的：

All the purple pride of *Laces*,
The crirmson curtaines of thy hed;
Guild thee not with so sweet graces;
Nor set thee in so rich a red. (1646)

All the purple pride that *laces*
The crimson curtains of thy bed,
Guilds thee not in so sweet graces
Nor setts thee in so rich a red. (1652)

紫色的花边无比高贵，
配上你粉红色的床帏，
并不给你增添风采，
也不能给你带来光辉。(1646)

所有这一切高贵的紫色，
为你的床帏绣上了花边，
并不给你增添风采，

也不能使自己更加鲜艳。(1652)

诗人为了写好诗，选中某一句法而不选另外的句法，我过去一直认为这里面大有文章；以上例子却暴露出这一方法的局限。因为，显而易见的是，尽管在句法上有改变，这几行诗几乎没有什么变动。我们快速阅读时根本察觉不出有什么不同。"laces"［花边；绣花边］在这儿到底是名词还是动词并无什么区别，因为虽然名词与动词有别，但两者中读者看到其中之一就必然想到另外那一者。至于说到单词 "guild"［镀金；增辉］由原形变为第三人称单数，究竟是高傲作主语而造成还是床帏作主语，那并不要紧；无论读者设想成哪种，反正都觉得两者会各以自己的方式来镀金。这样，无论哪种说法，都把对方包括在自己可能具有的意义之中。或许，大多数读者都会有一个很短的阶段，在这个阶段里他们还没有能够察觉到作者实际上采用的到底是哪种句法。前面所举的实例表明，诗歌中语法有一种被吸收从而消融的复杂情况，这个例子由于明白易懂而令人信服。还有，它也证明了我已经说过的一点，即：改动几个词并不能轻易影响诗的效果。

我们还应当思考的，不仅是句法的这种综合现象是否最先发生；还应当思考作者是怎样谨慎地抹去这种综合痕迹的。最后，还有我们对这种情况应加以多大注意才恰到好处。很清楚，作者和他的读者的批评原则在很大程度上决定着这一情形。我们必须先记住这些原则，再去决定某一特定的朦胧是否是作者有意制造的总体效果的一部分（这算不上是严重警告，因为无论什么情况下读者都得记住这些原则才行）。由此，我们有理由认为十七世纪那个时代是当时流行的各种朦胧手法的根源，因

为很奇怪的是，当时的风尚与如下的批评原则毫不沾边，还没有接受和体验一首诗，就对诗下判断。另一方面，我们不宜老是坚持认为蒲伯善于朦胧手法，因为他期待的是读者们会自动去清除头脑中先前存在的紊乱，就象他本人已经仔细清除过自己头脑中的一样。所以，我举的十八世纪的实例必须由以下几个因素制约：①作者本人也许认为无足轻重的句法变动，②作者故意设计并认为读者看得出的双关语，以及③作者思想中一种富有效力的一知半解造成意思的多样化。然而，我们同样必须对十七世纪的朦胧置若罔闻，因为那些朦胧与作者要追求的总体效果毫不相干，一点也没有被自然地吸收进文体之中。

本·琼生[Ben Johnson]一首最著名的诗可作为这种情形的一个令人费解的例子：

Drink to me only with thine eyes,
And I will pledge with mine;
Or leave a kiss but in the cup
And I'll not look for wine.
The thirst that from the soul doth rise
Doth ask a drink divine;
But might I of Jove's nectar sup
I would not change for thine.
不用口，只用你的眼睛与我对饮，
我也用我的眼睛同你干一杯；
或者，你在杯中留下一个热吻，
没有美酒，我也一样心醉。
从灵魂发出的干渴，

需要的是爱情的圣酒甘味；
但若得到一杯主赐的玉液，
我会认为它远比你的珍贵。

最后两行诗说的刚好是作者想说的相反（他本意是：所以，我若得到一杯主赐的玉液，也要用它换回你的吻）。我没有把这有名的例子归入第七类朦胧，有我的道理。[1]但读者通过全诗的印象已经得出结论：诗人写的是一首抒情诗。除最后两行外不存在任何说得通的双重意义的暗示，"but"[但] 这个词也只可以引进一种形式来完成对句。我这里并不是说最后两句出了问题，应该修改过来；相反，倒可以这样设想：作者的热忱通过最后两行而达到了动人的完美，他是这样自信，认为绝不会有人误解他的本意。的确，我们还可以更认真地分析一下这件事，才能把末两行看成是真正在陈述两个对立面。我们可以说，与全诗发生矛盾的最后两行的意思，才是琼生更习惯更适应的；他也许是为了抒情的目的而情不自禁重复他在《美人鱼》中已经用过的话语，想表现诗人的而不是恋人的心情；他也许当时并未留意这种前后不一，而后来发觉时已经太迟。我还可以说，这一类抒情诗要表现的，是那种使人身心交瘁的激情，诗人自然从自己在热情中想到的慷慨词句里挑选诗句。最后，我还可以说，总之，这些诗是很恰当的夸张，因为琼生从灵魂深处感到一种渴求，渴求诗的神圣气息。所有这一切都千真万确，传记作者对这些事实尤感兴趣，但与诗的欣赏毫不相干。当然，很难划出一条区分线，那些欣赏诗的人在一定程度上也是传记作者，但这个极端的例

---

① 与本诗其余部分不同的是，最后两行未经翻译，所以用那种方式不能解决问题。

子可用来证明我的以下这一说法：并非所有的深刻的朦胧都紧扣主题：我主要讨论的是诗的作用方式，而不是诗人的心灵。这一点显得重要，因为我在把思想交流看作一种非同寻常的现象，所以下一步就是对它完全失去信心。相比之下，更合理的作法是：在对待各个含混的句法时，不要宣称你在对作者写的东西进行解释，而要说你在展现作者心里想到的东西（这会使传记家感到兴趣），或者说你在披露读者心中可能产生的东西（这会使诗人感到兴趣）。这更合理的作法也更有条理，但是，象许多怀疑形式一样，这种作法会自以为知道得很多；无论对读者还是对作者来说，能被表达出来的东西，都有它自己的原理，这个原理比影响朦胧效果的原理更神秘得多，所以更可取的作法是同时把两方面都提到，如果有一方面你说对了，就该满足了。

这儿有必要提一提对诗的信念，提一提你在试图理解诗人的感受时是否有必要同意他的观点。从行为学的意义上讲，一般都必须相信诗人的观点；你得对这些观点极为熟悉，才能想象出它们的结果。你必须要做出似乎它们是真实的样子。无疑，如果是这样，我们很难理解我们居然能够欣赏这么众多的诗人。可能的解释是：上几代从事文学创作的人在社会上学到了这样一种本领：他们可以不动声色地当场抓住人们话里的暗示，而且将它们接受下来。更明确地说，我认为在目前文化界普遍存在缺乏决断精神的状态下，人们实际上对出现在诗中的互相矛盾的观念全盘接受，才有可能在作决断之时发挥它们的作用。正是由于这种缘故，最近大众染上的博览群诗的习惯，已使得对诗的理解欣赏变得复杂而艰深莫测，使读者对自己的感受更没有把握，使人们必须重新求助于某种易懂的解释。因此，我们现在读济慈的诗时，很难想象人们过去曾经无需心理分析的帮助就能

凭感受来欣赏这些诗；能被直接感受的还有那些玄学派诗人的"人类学"诗作，象我在末章所举的克拉索的作品就属此类。

我们这里所面临的情形好比是一个形象思维者所面临的那样，若先不看到有关图象，就无法欣赏诗作，脑海中出现的任何图景，只要与作品多少相关，就令人鼓舞（正如我们从科学家的自信中也会感到鼓舞一样），哪怕实际上这种图景并不一定能解释什么；如果你感到自己对此的反应是在情理之中而且能大概想象得出，你就会欣然投入浪漫派运动的狂喜之中，用不着压抑必要的激动，用不着害怕严厉的自尊。所以，完全由于十八世纪本身的原因，才使莎士比亚如此负有盛名。的确，琼生博士认为，莎翁有能唤起深邃广阔的悲剧情感的各种方法，但比较起他的第一流的幽默感（没有人要求玩笑处处解释得通），还是稍逊一筹。我认为自己也力图采用与琼生博士类似的论证方式来说明这一点，我用的是象"处于意识焦点之外"一类的辞语，并没有心理学理论的确切依据。的确，给读者提供这种论证正是批评的主要职能。

很多承认诗歌富于朦胧而且也认为朦胧手法很重要的人，会认为我一直在把朦胧堆积起来一个个安到特殊的实例头上，直到"整个事情"变得荒谬："你可别指望我们相信这一切，燕卜荪先生。"事实上，我一直很全面地把值得包罗进来的例子尽量包括进来，而且考虑的是每一细节是否合乎情理，而不是考虑整体说来的结果是否合理。批评家们在运用这些分析法时通常是不经意的，东敲一榔西敲一棒的，这暗示出这些批评家很世故狡诈，不去深入问题之中。如果把这些分析法系统地集中起来，我想它们的效果就大为不同了。无论如何，我们有理由使这些分析法经受这一检验。如果读者认为我的解释冗长乏味，所说

的东西又陈旧老套，他最好记住这点：英国的文学批评家们对这类区区技巧问题不屑一顾，毫无兴趣，就连那些显而易见的陈旧老套，也可惜无人问津。

不过，这种态度自有其理由；文学批评家的工作主要是社会性的而不是科学性的。毫无疑问，他最终还是要应付实际问题，因为，只要人们在读一个作家的作品，他们就是在以不同的方式读他的作品。批评家的责任，就是为公众提炼出他们所需要的东西；去帮助形成或自己开创时代的欣赏趣味。所以，只要文学还是有生命力的事物，它所要求的，并不是要人们知道到底有着什么具体东西，而是要怎样才能"消除"特定状况。详而又详的反复解释，无论在文学还是在社会领域中，都只引起人们的猜疑："既然我们大家都知道这个，为什么他还要用这么多唠唠叨叨的废话来浪费我们的时间?这有什么好处?"同一个道理，下面关于普鲁斯特［Proust］[①]的轶事会使分析家抬不起头：普问一些公爵夫人："你们是怎样和为什么象公爵夫人一样走进会客室的?"她们回答不出，在看到他走进会客室时，都笑了起来，为了达到理解而不惜死，也不能使已经理解的人满意。

我们还可以更详细地以社会为背景作出比较，并把我的首章中的问题也包括进去。这样，意义和纯声音之间的关系完全相同于性格与外表之间的关系；这也许能说明，我们必得在实际生活当中完全相信纯声论是正确的。外表令人愉悦其原因在于性格的被人理解，我们对性格的看法改变了，就会改变对外表的看法(通过改变我们所选择的因素)。美存在于声音和外表里，但这两种审美对象主要是从意义和性格中提炼出的东西（把美

① 法国小说家，有反常敏感和神经质表现。——译注

化为立即可见的形式)。

有些人说诗歌中重要的是意义而不是声音，那么，另有些人说人的性格而不是外表才重要，就是既明智又严格的了。这两种情况下人都丢开现象而直接唤起意识之前的本能的理解方式；都在为了满足思想而运用更易看懂的词；都犯了思维上的错误，即认为大脑只是被动地收集观念；或都以为抽象的真理才宝贵，真理不是拿来经过理解后好变得有用处。这两种观点我们可以部分地克服，那就是持这种看法：重要的不是意义，而是"你认为它有的那种意义"；重要的也不是被认识的性格本身，而是这种性格与你自己性格之间的可能有的那些关系。当然，这两种情况中，被我如此无情戏弄的那种区分手段，主要是文字上的，许多人都觉得无关重要。有人会说，他读史文朋是想欣赏诗的声音，读赫伯特又是看中诗的意义。但他不会坚决否认，他读这两个诗人其实是为了以不同方式懂得诗的意思。一个生意人雇用一位秘书可能会感到秘书的外表和性格之间有不同，但生意人自然知道，这是从外表的角度去区分两种不同性格。读者也许会认为这无异于一种理论玩笑；假如真是如此，那一定使人误入歧途，因为作为玩笑它便包含有道德因素，会运用朦胧手法。在上段所说的两种情形里，有一种"高贵——丑恶"尺度(一定程度上相当于事物经受分析的能力强弱)，也有一种"思维——本能"尺度(相当于进行这种分析的难易)；在两种情况里，都是天真的理性或幼稚的严格把两个尺度混合在一起。我必须说，作上边第一个括号中的臆断就差不多是这种错误。我曾在首章中断言过，只有糟糕的诗会因为分析而显得更糟，也就是犯了这种错误。这一点为什么是正确的，并没有必然的理由。那些认为这一点不正确的读者，其看法也值得我们注意。

许多艺术作品给观众一种力量和松快之感，因为这些作品摆脱了它们的观众所依循的道德训令；快慰是因为满足了观众的想象；力量是因为观众从它们那里体会到自己内心得到了一种平衡（即使是秘密地得到），因为在你从这两方面体会了作品以后，你会更了解自己。这样的作品使人产生可贵的想象，而这样的观众也不容许有人对作品进行分析。我末章中克拉索的诗就可能属这类例子。我还以为依然存在人的美和诗的美两者并行不悖的情况；有些很优秀的人因为看得上他们邻居的品格而自然喜欢他们的外表，而假如这些好人能真地理解邻居，会发现邻居的品格差得叫人吃惊。

在这类极为特殊的情况下，我们应尽量使人们不去分析他们自己的反映，这类情况也不是象它们看起来那么特殊。毕竟，生活的目的不是去理解，而是去维护自我防线、保持平衡，尽可能美好地生活；并非只是老姑娘们才这样过日子。既然我这里在为论敌作最好的考虑，我认为有一点必须记住："作为对全然不知怎样读诗的人们的初步接触或总的指导，纯声音主张算是帮助人们进行审美感受的一种药方，也是必要的。"

这样，为了总的对分析法进行辩解，我们只得求助于阅读这些分析者的自我尊重，并假设他目前有受人尊敬的品质。他应该有完好的平衡，很坚固的自我防线；他首先必须能对一首诗作出敏感明确的反应（可以把这叫作女性气质），然后，他还必须将这反应恰当染色后固定在承物玻璃片上，冷静自若地放到显微镜下观看，并留神不用手指弄脏被观察物；他必须有能力使自己再次产生的类似感觉不去干扰对初次反应的理解进程（可以把这叫作男子气概），必须有一种超脱感，不介意自己满足的东西到底会被发现是什么。我上边用过"固定"一词，是来

自冲印快照的暗喻；我后来又想，这个暗喻比显微镜的比喻好，因为显微镜毕竟不易到手。

这种品质目前受人爱戴，因为它赋予我们一定能力去探讨可能被证明是真实的任何事物；人们已经感到这种能力威力无穷。我这时并不是说这种能力的价值举世无双；它有可能使人的感受失去应有的刺激作用，失去丰富心灵的作用；中世纪的感受性也许比现代的更完整和令人满意。但是许多人理所当然地感到，现代读者更有能力 应付当今的困难，他的自我防线坚固，足以使他能有很强的理解力；我也同情那些想尽可能理解更多事物的人，他们并不顾及他们尚不能预见的后果。

在说了表示赞同的话后，我还得回到我前面称之为谬误的观点上，讨论真理的科学观究竟是不是与诗歌创作有关。我分析的那些诗，有许多批评家早就表示欣赏，但只从它们的效果这一角度来描述了它们。因此，我想要表明，一个有适当能力和水平的读者在读诗时的思维过程，表明在这过程中思维者本人也全然不理解自己的思维过程。所以，人们可以说，我关心的是科学，而不是美，是在把诗当作实用心理学的一个分支。但是，假如可以如此毫不动情地来看待诗，假如诗成了受检验的外在事物，那诗就死亡了，根本不值得检验；不仅如此，倘若批评者对诗能毫不动情，倘若他压抑了感情共鸣而只保留好奇心，他就使自己失去了检验诗的能力。

科学方法适宜分析什么样的题材，这早就是个大难题。但这里的问题不完全与此相同，至少，问题还要困难得多。举例来说，我们也许会将上面的论点用于医学：“人们可以正确地冷静地看待人体，所以人体不值得治疗。”这也许显得不怎么有说服力，但早有人这样提过。人们以这观点为据来反对活体解剖，俄国正

统天主教堂还禁止人读医学书。不过，对人体的处理有两种方法；我们从受鄙视的人体上获得知识和真理，用于我们喜爱的人体上时，结果能起很好的作用。还有更重要的，同一人体完全可能既被轻视又被珍爱；当然，医生想要反对精神分析也很困难，不过作出区分是可能的。但是，诗不是人体，因为理解诗是一种行为，这行为本身就是一种同情的表示；你不欣赏一首诗，你就不可能在自己头脑中再创造出这首诗。真正的科学观是：通常处于被动状态的大脑，收集着外部世界的信息；把科学观点用于诗，那是有趣的，因为它把真理的观念减缩成自我矛盾。

人类生活就是这样奇特地充满着自相矛盾，当我们似乎以直觉彻底解决了这些矛盾时，就不存在区分矛盾的需要了。由此我隐约感到普鲁斯特列举了许多人为什么快乐不起来的理由，但在快乐的时刻中，人不容易记起那些理由。所以，这儿我们仍然应该考虑直觉怎样才能解决这种自我矛盾，仍然应该说明对诗的分析如何才会变得有用，以及这种分析到底指什么。

从表面看，有两类文学批评家：鉴赏性的和分析性的，难就难在我们必须身兼二职。鉴赏家分析出的文学效果正是他自己读作品时所体验到的效果。或许，为了保证自己的解说比原文更容易为读者所懂，就用更长、更明白的句子，就把注意力只集中在某一点上。读者在从他那儿知道该寻找些什么以后，就愿意再回到原文，自己去把那些东西找出来。从这个意义上说，谐模诗文就是鉴赏性批评，大部分普鲁斯特的作品我们读起来象是对不幸消失的小说所进行的绝妙的鉴赏性批评。分析家不是这种方式的老师。他断定自己所讨论的作品已经多少为读者所理解，于是就着手用读者以往的体验来解释作品为什么对读者会有这种作用。作为分析家，他的文章并不重新表现这种作用，

甚至可能阻止它的再次产生。现在我们看吧。显然，鉴赏者必须也是分析者，因为要把一个复杂的体验说得简单些，唯一的方法是把它拆散开来，一个一个依次述说。分析家必须也是鉴赏家，因为他必须使读者信服自己，确认自己很在行（对议论中的事物很有体会）；因为他必须能够向读者表明，在自己把体验拆开以后，正在讨论哪一个组成部分；还因为他必须巧言利舌使读者相信，他点穿的原因就正是他们感受到的效果的成因；不这样，读者与批评者之间就毫无关系可言。另一方面，一旦分析家变为欣赏家，他就再也不敢断定他能作什么解释了；假如他似乎已经说清楚了一点东西，也可能只是因为他设法再次作了一遍同样不可解释的事情。因而，我在发现可用几个词来传达出诗中某一个词的作用方式时，并不认为新词的作用方式比旧词的更简单；一个词具有生命体的性质，或生命体某部分的性质。我们要使读者更敏锐地理解那个词的使用方式，就不能只作几条几款的解释，而必须提供一篇新的文章。正是这篇新东西要经受分析。

我在首章中提到过里查德•佩吉特 [Richard Paget] 运用舌头的各种姿式，结果得出了一个令人吃惊的概念：企图说明一首诗是怎样产生效果的，那是徒劳无益的，因为我们说不出这种效果中有多大程度是由声音作用决定的，这是语言的基本性质之一，至今还没有得到足够详细的解释。我的回答是，由解释进程的特性所决定，我试图作的解释用不着非全面不可，这个解释应该通过自己的遣辞造句来暗示，诗的整个效果中有多少是由我们可解释的手段决定的，又有多少是目前尚无力解释的。

因此，这个解释过程一定是动摇于这两种批评之间，或使两种批评发生冲突。你在引用一段原文时，必须先告诉读者你自

己的看法，可以通过隐喻、暗示、声音效果或任何可行的手段来告诉；另一方面，在你想发表批评意见、说明你的引用为什么是得当的时候，你必须尽量明白清楚地把自己的话说出来，使读者一看便知，一想便通。你也许认为我这样说不对，因为实际上我们得同时作那两类批评工作。但我认为我提的这种作法有用处；比如，我们可以用它来处理这个问题：对显而易见的事物，我们应该花多少笔墨？很多分析型批评家都为此大伤脑筋。

肯定地说，在鉴赏型批评中，即在你想告诉读者你对一首诗的看法和感受时，你绝不要戏弄读者；这类批评文章中的陈腔老调只会让人头疼，只会妨碍批评的自然进展；而这个进程的实质是用更简单明白的形式重现原文的效果。而在分析型批评中，由于其目的是告诉读者诗的作用方式，批评家可以放心地在明显的事物上大费笔墨，因为读者愿意看到完整的批评过程。的确，批评家不论是暗示原文某处有微妙的地方，还是对这微妙大加解说，都会使自己显得自以为是，咄咄逼人；因为这样作就是等于暗示那些不知道这点的人不值一顾；其次，还因为他这样就是假设已经没有别的值得探讨的了。事实上，有些读者会把这种微妙看作理所当然，所以他们会认为批评家的暗示一定指更微妙的东西。

批评家在这种场合不充分说明自己的立场，是一种假派头的表现，还会在读者身上引起一种对立的假派头。这是现代美学令人沮丧的通病。这种情况的造成，主要是文艺审美迷失了正确方向，悲哀地感到事物不可解释，（他们说："唤起一般人的理性是徒劳的，我们得保住自己的尊严才行。"）而不是由于审美家自己的无才。这也多少说明，为什么对反理性的崇拜令人生厌；分析性批评比鉴赏性批评更令人快活（当然两者都同时存

在)，正是因为人们用不着为那些语调问题焦头烂额。

我们可以说，分析工作就是把知识从诗的阶段推展到散文的阶段，从直觉推展到思维。很明显，前后两阶段正是同样类型的对立物，因为一个阶段承认另外那个阶段的存在。但是这种"成对"的说法肯定包含了分析法的长处，我可以在这里说说自己是怎样在运用分析法的。经过分析，你可以知道眼下作什么才令你满意；你有什么感觉；怎样表达你自己独自一人清晰地想到的东西。在你对自己思维的直接对象或状态进行鉴赏时，在思维的直接对象和状态成为判断的条件时，你就是在获取诗的知识。的确，诗主要是感知几种这类事情之间的关系，不过这些关系人们是从诗的角度来认识的。另一方面，你能够将已知的事物以某种秩序放进一组类似事物中，使它得到某种程度的平衡和保险。你可以知道好几种理解这个事物的途径，知道以几种方式去理解其余的类似此事物但又不同的事物，了解足够多的构成因素及其组合方式，从而，即使构成因素不齐全或条件有变，你也能控制整个局面；你可以向熟人陈述这件事，它在你思维中有很强的结合力，能和别的许多事物结合而形成各式各样组合。这些过程，从它们的安排、组织角度讲，从它们总是想把已知事物连贯地串起来这一情形来讲，就是散文的知识。所以，一个诗的用语是诗人的构思，含义深长；一个散文用语平淡无奇但实用，作者可以用不同的方式运用它。

我们不运用比较就无法对观察物进行构思，同时也只有在认识的基础上才能进行比较。新取得的知识和过去的经验互为前提；这样，对任何特殊情况来说，问题主要是：你心想到的事物哪一个才是主要的?但是，以这样的方式运用一对一对的成对词至少使我们找到反驳有些人说法的理由，那些人认为分析

只会弄坏诗歌；常常由于历史原因，人们不再能以自己对诗的掌握而欣赏诗，然而以自己对散文的掌握却能重新发现诗的有条有理的构造。

但是，即使我们放弃思想和感情之间的对立，转而去注意思维达到的解释，效果并不令人鼓舞。你的语言或你的思维活动中能否找到应付一个特定问题的手段，这只是碰运气的事。甚至在已知的限度内也是如此。比如，你只能靠侥幸才能在欧几里德几何中找到一种作图方式（即使你总是能找到，也还是凭运气）。而在分析几何中，你必然有办法证明一个命题，尤其是那种明显属于几何的命题。不过，对人类的耐心来说，这个命题是不是过于复杂了一点，那就不能担保了。这两种凭侥幸的方式在一个特定情况里能否起相同作用，也得靠机运。因而，暂时或永久都不能解释的事物，比起另一类你碰巧目前就能解释的事物，并非绝然不同。我们也不能认为这两类事物不同，除非你已经知道很多有关不可解释事物的情况。对文学作品的解释，如果是反复推敲一个也许是微不足道的类比，字里行间又不乏信口开河，这种解释就更象是纯几何而不是分析几何。而且，如果你想不出一个图解，那就可能说明，你也许会聪明地用一套另外的方法，但不能说明这是属于新的一类问题。

我一直强调这一点，因为我认为重要的是人们应该相信这样的解释是可能的，即使还没有人作出这种解释；那个类比给了我们图解的概念，也就是有用的。我们为了解说一段诗，常有必要把一些毫不相关的东西硬扯进来；因而，我发现必须上下查找，才能找到一种手段表达我想到的概念；这常常使我困惑不解。的确，这种搜索枯肠贯穿于表现手段的始终，因为不如此我们怎能知道去查找什么?这样的手段是非有不可的，一方面是

为了显得你自己对所谈的事物很精通，一方面是为了显示“文采”，还有一方面是因为你对散文的根本看法是，人说的话各个部分都有某种意思。（这三方面最后含义相似，且一个比一个更概括。）否则，我们就只会是在不停地陈述我们不知的、或不明确的对象之间的关系，或只是在陈述这种关系的某方面，对这些关系本身我们则一无所知，所以，我们的陈述方式也许会准确反映陈述的性质，但只有纯数学家习惯这种方式。因此，我作的许多解释也许有明显的错误，但很说明问题，或者说，虽然说明问题，但有明显错误。

关于图解的概念也暴露了图解过程的不可靠因素。只要我们的思维不操之过急，就能无限度地作出不同事物的区分，甚至那些有关语言学的问题也不一定会吸引诗的读者。当一首诗明确无疑地提到某一个领域时，我们通常可以在这个领域当中划一条界线，然后说诗正在用朦胧手法描绘相邻的两个领域。这样作有一点用处：它证明这个领域有外延，但我们不能以为，正确地理解这个领域，就象理解我们自己头脑中定下的那条界线。所以，我认为，我的七种类型用来进行区分可以立见成效，但对更严肃的分析来说，它们可能显得微不足道，相互也互有差别。我认为它们有用，不仅仅它可以把许多实例串起来，还因为在复杂情况下，对不管怎样都互不相关的实例所作的区分，能使读者更清楚地感受到那些实例。

不过，既然我承认分析一首诗得花费很多口舌来说明其内容，既然我承认这种分析并不能指出它所描绘的那些手法是怎样产生和运用的，既然我承认这种分析所提供的东西并不能代替正常的感受，承认只是因为这种分析在某些方面起作用才为人们所容忍，那么，我认为应当在作结论时说一说它到底有什

么用处。它无需有什么用处。所谓正常感受，是一种为人所意识的理论变成人的习惯后又回到前意识的结构，这样一来，为人所意识的理论就可以丰富人的感受，即使不能作出什么结论，不能形成从科学意义上说的一般理论，来协调所描绘的结果并使结果能很快被利用，这样也提升了描绘手法，读者从而对自己的理解更有了信心；更能区分什么是个别的，偶然的，什么是极为重要的，或可以重复的；更信任自己的体验（即更深信不疑诗文的可传达性）。一句话，这就在读者心中丰富了所描绘的东西，即使并未增加这些东西的可描绘性。要得到文学上的满足，需要的不是“这是美的，因为某某理论”，而是“这是对的，因为我正在体会到这一点；我知道作者意欲影响我的那种方式是什么。”

当然，这个看法并不新，但有必要重复。我们经常听到超现实主义派的批评家说，假如没有批评文章，诗还是诗；所以，比方说，蒲伯如果没有批评的教条，还是会以同样方式写诗的。依我之见，开诚布公地说理论家在胡说八道，那是不明智的作法，正如说“并非人人都平等”是无用的一样。这是因为，理论家可能是有意识地在制造一种似非而是，以暗示一个更大的真理。所以，如果说蒲伯可以把他的教条弃之不顾，因为这些教条早就成了他感受力的一部分，这种说法也还有一定道理。显然，我们又面临了鸡和蛋的老问题。教条产生了感受力，又来源于感受力。如果要说教条不影响感受，那当然是荒谬的。人们只是在试图强调感性产生理论时才这样说。他们的理由来自科学观点与美学观点之间的冲突，我一直就在仲裁这两种观点。人们不清楚一个批评的教条有何效用，不清楚应在多大程度上不受制于自己的时代和个人喜恶，还不愿意把自己的感受力置于理性的裁

判之下，怕的是自己一旦开始运用理智，就会陷入谬误的囹圄之中。另一个由此而产生的原因前面我已经提过；只是最近以来，广大读者才开始赞美多种不同的诗风，同时也就需要多种不同的批评法则，这样，就不再只需要一种阅读习惯，而需要一种理解能力，指导他们有条不紊地涉猎一种又一种风格。这样一来，读者会密切关注诗在自己心上激发起的各种感受；重要的是，别忘记这是一首什么种类的诗，以免产生错误的感受。

那么，为了这些缘故，有必要保护我们的感受力，不让它受批评教条的侵扰，但也正因为如此，某些有说服力的分析手段反过来又变得如此必不可少。所以，我敢说，今天所有的诗歌读者都会一致认为，某些现代诗人是江湖骗子，尽管不同的读者会将这游曳不定的怀疑加在不同的诗人身上；但这些读者没有肯定的办法能证实自己的怀疑，我们的约翰逊博士自己认为他有肯定的办法，这倒是实话。并不是无人知道这个办法，而是它还不普及；人们感到，既然它总是不恰当，它一定也总是不可信的。结果，人们无论读什么诗，总感到有某种不满足，心中永远有疑团，不知道自己是否在正确地理解诗句，而假如应该这样理解，又不知道自己是否应该感到满意。很明显，缺少分析手段，比如缺少那类稳健可靠的手段来判定自己的态度正确与否，就会导致情感的贫乏，而缺乏情感不如不读诗。难怪，我们这个时代所需要的，就算不是对某一种诗的解释，也应该是一种有普遍说服力的信念，即坚信所有诗都是可解释的。

那么，我要说，那些发现本书不乏新意的人，会发现诗更美；他们并不一定非得想起这是新奇点不可，也无需试图把这些新奇点奉为原则。我就以此为本书这么多小题大作的话向读者致歉。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝朦胧的七种类型
作者＝
页数＝３９１
ＳＳ号＝０
出版日期＝

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
第二版序言
第三版说明
第一章

将要讨论的意义的各种类型；纯声音和氛围的问题。当细节同时以几种方式产生效果，比如与几种相似点比较，几种不同处对仗

“比较”的形容词，淡化比喻以及音律暗示的额外意义，这时便产生第一种类型的朦胧。戏剧反讽的附加意义。

第二章

在第二种类型的朦胧里，两种或两种以上的选择意义溶为一种意义。莎士比亚十四行诗中的双重语法。乔叟作品中的朦胧

十八世纪，T．S．艾略特。关于莎士比亚作品的校勘以及“the＋A＋B＋of＋C”形式的几句题外话

第三章

作为第三种类型的朦胧，必须要具备这样的条件：即同时出现两种表面上完全无联系的意义。密尔顿、马维尔、约翰逊、蒲伯、胡德作品中的双关语。当叙述的领域不止一个时的那种一般化形式

第四章

在第四种类型的朦胧中，各种选择意义结合在一起，表明作者的一种复杂的思想状态。莎士比亚和邓恩的有关诗作。邓恩和霍普金斯作品中可能的选择性强调

第五章

第五种类型是一种侥幸的混乱。作者在写作过程中才发现自己要表达的思想（见雪莱作品中的例子），或者在写作过程中不怀有该种思想（见史文朋作品中的例子）。

后期玄学派诗人通过这种途径接近十九世纪的写作技巧

第六章

第六种类型的朦胧所表述的东西是矛盾的，或互不相干的，读者必须自己解释这些东西。莎士比亚、菲茨杰拉德、丁尼生、赫伯特

第七章

第七种类型表现的是一种完全的矛盾，表明了作者思想中的分歧。援引弗洛伊德。否定和对仗中的轻度混乱的例子

第八章

朦胧具有价值的条件以及理解它的方法。目前从理论上理解朦胧较以往更为必要。并非所有的朦胧都和文学批评有关；琼生作品中的例子

附录页